POŠTARINA PLAĆENA U GOTOVU.

HR

HRVATSKA REVIJA

2/44

MCMXLIV

HRVATSKA REVIJA

GODINA XVII BROJ 2 MCMXLIV

SADRŽAJ

Strana

A. HALER: Ljepota i dobrota 57
ANTUN NIZETEO: Dvie pjesme 69
MILE BUDAK: Plotovi 70
VLADISLAV KUŠAN: Moderni kolorizam i hrvatski koloristi . . 80
MARIJAN MATIJAŠEVIĆ: Četiri pjesme 89
MIHOVIL NIKOLIĆ: Isukrst 91
M. BALEN: Pojava rata i mira s dinamičkog pogleda 92
PAUL CLAUDEL: Memento za subotu uvečer 97
JAKOV KOSTOVIĆ: Paul Claudel 99

FEUILLETON

B. LIVADIĆ: Kazalište 108
ANTUN DOBRONIĆ: Blagoje Bersa 109
Dr. HUBERT PETTAN: Hrvatska umjetnička glasba 110
I. V.: Henrik Pontoppidan 111
ANDRIJA BARINIĆ: Smrt u Dürera i Holbeina 112

SLIKE:

LJUBO BABIĆ: Orebić . . . . . 64—65
VLADIMIR FILAKOVAC: Djevojčica . . . . . 72—73
JURAJ PLANČIĆ: Sardelice . . . . . 80—81
SLAVKO ŠOHAJ: Stara gospođa . . . . . 88—89
ANKA KRIZMANIĆ: Crteži

Vlasnik i izdavač Matica Hrvatska, Zagreb, Matičina ulica 2. Urednici dr. Branimir Livadić, Zagreb, Haulikova ulica 4, II., brzoglas 23-736 i prof. Olinko Delorko, Vramčeva ul. 15, II. k. — Tisak »Tipografija«, Zagreb, Trg III, br. 2. — Ciene za predplatu: za prvo tromjesečje godišta 1944. Kn 300.—, za članove Matice Hrvatske i za đake Kn 240.—. Uprava: Zagreb, Matičina ulica 2, brzoglas 33-82. — Uredničtvo ne vraća rukopisa.

HRVATSKA REVIJA
GODINA XVII BROJ 2 MCMXLIV

LJEPOTA I DOBROTA

Uzrok razilaženjâ u filozofiji, koja u prosječnom čovjeku izazivaju uvjerenje o njenoj uzaludnosti u bezplodnom natezanju s abstraktnim problemima i njene bezkoristnosti u praktičnom pogledu, nalazi se u zamjeni aspekata, iz kojih se promatra stvarnost, a u prvom redu u zamjeni praktičnog aspekta s teoretsko-spoznajnim.

Shvatljivo je, da se čovjeku praktični aspekt — s tvarnim predmetima pristupačnim osjetilima, među kojima se odvija njegova svakidašnja djelatnost — prikazuje kao jedino stvarno područje, a glavna značajka toga područja, osjetilnost, kao glavno mjerilo istine. Što može biti stvarnije od tvarnih pojava u njihovoj vidljivosti i opipljivosti? Svaki čovjek s normalnim osjetilima može se uvjeriti o njihovu postojanju, dok se to ne može kazati za pojmove filozofskog razmatranja, o kojima vladaju najrazličnija i najprotuslovnija mišljenja. Prema ovakovom shvaćanju, granica spoznajnog područja omeđivala bi osjetila, kao i uobće praktični probitci, a osobito »socialna« korist, preko ovih granica prestajalo bi strogo znanstveno izpitivanje i počinjalo bi lutanje u magli i samovoljno maštanje. Svakako, na prvi pogled vrlo uvjerljivo stanovište i vrlo pristupačno prosječnom čovjeku.

Pa ipak činjenica, da su se ovakova mišljenja javljala stalno u poviesti, ali da su ona i stalno izazivala ogorčenu oporbu, znači, da ta mišljenja, pokraj sve svoje prividne istinitosti, ne mogu zadovoljiti strogu misao. A predstavnici stroge misli bili su bez sumnje Sokrat, Platon, Aristotel, Kant i t. d., jer, iako pristaše osjetilne stvarnosti govore o njima obično s omalovažavanjem, oni sigurno nisu bez razloga bili smatrani kroz vjekove vrhuncima u spoznajnim naporima čovječanstva.

Najbitnija značajka praktičnog aspekta jest dovođenje psihičkih i fizičkih pojava u uzročnu svezu u svrhu praktičnog djelovanja. Mislilac ili umjetnik, kad hoće da otjera glavobolju, koja ga prieči u duhovnom stvaranju, uzimlje, recimo, aspirin, što znači, da on pri tome kemično-mehanično djelovanje aspirina dovodi u uzročnu vezu s psihičkim zbivanjem. I on ima u tome podpuno pravo, ali ima podpuno pravo s praktičnog stanovišta liečenja glavobolje; jer je jasno, da umjetničko djelo ili genialna misao nemaju svoj uzrok u mehaničkom djelovanju aspirina, nego u tako zvanom »talentu« umjetnika ili mislioca, to jest u njihovim duhovnim stvaralačkim sposobnostima, upravljanim sa-

svim drugom zakonitošću od zakonitosti vanjske, mehanične uzročnosti, upravo zato jer nisu mehaničkog nego stvaralačkog značaja. Aspirin nije prouzrokovao umjetničko djelo ili filozofsku misao; on je samo izvana uklonio fizičke zapreke, koje su priečile duh u punom razvijanju njegovih moći.

Praktični učinak uklanjanja glavobolje i koristnosni značaj toga učinka izaziva obmamu, da je praktični aspekt aspekt istinske stvarnosti, te da sve što je izvan njega spada u carstvo priča i maš te. Posljedica je te obmame podizanje praktično-koristonosnog aspekta na stupanj spoznaje. Ali koristonosno-praktični aspekt nije aspekt teorije, i kad mu se nasilno prida spoznajno i teoretski značaj, nastane vrlo čudnovata psihološka situacija. S jedne strane praktični aspekt ne može zatajiti sebe i svoja koristonosna mjerila, to jest ne može zatajiti svoj ateoretski značaj, a s druge strane mora vršiti spoznajno-teoretsku funkciju, koju je preuzeo. I onda je neizbježivo da se dogodi ono, što se događa scientifičkim pravcima (pravcima, koji smatraju postupak pozitivnih znanosti spoznajnim postupkom): teoretizira se, postavljaju se razne »definicije«, ali izričito polazeći s predpostavke »nedogmatičnosti«, to jest relativnosti teoretiziranja. I tako se duhovne pojave i priznaju i ne priznaju, one se »definiraju« s predhodnim uvjerenjem, da je nemoguća svaka »konačna« definicija, te sve svršava nuždno sa skeptičkim priznanjem, da su problemi etičkih, estetskih i sličnih doživljaja još uviek »otvoreno pitanje« za ozbiljnu znanost.

Scientizam, u superiornom osjećaju punog posjeda konkretnog spoznajnog uporišta, kreće se ponosno među vidljivim i opipljivim stvarima kao jedino stvarnim činjenicama, s prezirnim podsmjehom prema »metafizičkim maštanjima« i »sujevjerjima«, i ne opažajući, da vidljive i opipljive stvari, kad se uzmu kao spoznajni objekti, pretvaraju se u prazne sjene, zastirući pogled na zbiljsku stvarnost duhovnoga. Dok scientizam nieče, od straha pred dogmatičnošću, etički momenat kao samosvojni duhovni čin, dobro i zlo vode ogorčenu borbu u svietu (zar svi ne susrećemo svakodnevno, na svakom koraku poštenje i nepoštenje?); dok nieču istinu, sami izriču svoja niekanja istine s pretenzijom absolutne istine; dok nieču liepo, zatvaraju oči pred očitom činjenicom, da čovječanstvo stvara neprestano nova umjetnička djela i da ciela priroda blista odsjevom vječne ljepote. A drugačije ne može ni biti, kad se teoretizira vjerujući samo u praksu, kad se ide za spoznajom niečući spoznaju.

Vidljive i opipljive stvari uzete kao spoznajni objekti, prieče pogled na stvarnost, te sva ljepota kozmosa, sva veličina ljudskog stvaralačtva ukrućuju se u mrtve osjetilne predmete, a poviestno zbivanje, koje se u svojim prvotnim zametcima nalazi u ljudskim umovima i ljudskim srdcima, jer je pokrenuto idejama i strastima, prikazuju se, sa scientifičko-materialističkog stanovišta, bezsmislenom igrom sliepog slučaja ili nizkih poriva.

Jedno je sigurno: praktični aspekt, koji nuždno ukrućuje stvarnost u osjetilno u svrhu djelovanja, uzet kao spoznajni aspekt, mora vidjeti u duhovnom zbivanju samo pasivno-mehanične psiho-fizičke funkcije, te gubi iz vida najbit

niju značajku duhovnosti: dinamičnost. Praktično-medicinski pojam aspirina, sa svojom vanjskom mehaničkom uzročnošću, uzet kao teoretska vriednost, isključuje nuždno svaku stvarnu spoznaju duhovnog stvaralačkog čina.

Nemogućnost scientifičko-pozitivističkih pogleda nigdje se nije očitije pokazala nego na području estetskih teorija.

S pravom ustanovljuje suvremena poviest estetike, da je ova disciplina relativno mlada znanost. Već u grčkoj starini doticali su se pojedini mislioci i estetskih pitanja, ali kod njih još nema sustavne estetike. Isto se može reći i za srednji viek, kao i za razdoblje Preporoda. Tek u doba talijanskog seicenta javljaju se neodređena naslućivanja o postojanju neke posebne estetske duhovne djelatnosti, te se pokušava razlučiti intelekt od »ingeniuma«, »genija« kao stvaraoca umjetnosti i naglašava se velika uloga mašte u umjetničkom stvaranju. Ali tek napuljski filozof Giambattista Vico u svojoj »Scienza nuova« (1725.) odjeljuje misaoni čin (naravno, kao čisti proces mišljenja) od umjetničkog stvaranja. Naziv »estetike« prvi je upotrebio L. B. Baumgarten. On, pod uplivom Leibnitzovim, ne razlučuje maštu od razuma, ali ipak uzimlje umjetnički doživljaj kao zoru, koja predstavlja prielaz iz noći osjetilnog područja do svietlog podneva misli: »ex nocte per auroram meridies«. Kant naslućuje samosvojnost estetskog čina. On tvrdi u svojoj »Kritik der reinen Vermundt«: »Nauku o svim načelima osjetilnosti a priori zovem transcendentalnom estetikom. Mora dakle postojati nauka, koja sačinjava prvi dio transcendentalne elementarne nauke, u protivnosti s onom, koja sadržava načela čistog mišljenja i koja se nazivlje transcendentalnom logikom«. Kantovo naslućivanje estetske samosvojnosti očituje se osobito u njegovim tvrdnjama, da se liepo sviđa »bez interesa« i »bez pojma«, da ono ima »oblik svrhovitosti bez predočbe svrhe« i da je liepo »predmet univerzalne ugodnosti«. Kant ustanovljuje dakle apraktični i alogični značaj estetskog doživljaja, ali u pogledu same umjetnosti upada i on u intelektualističku predrazsudu, jer u njoj vidi očitovanje »adherentne ljepote«, budući da je za njega ljepota povezana u umjetnosti s pojmom, te je odjeljuje od »čiste ljepote«. Kod Schellinga i Hegela gube se podpuno Kantova naslućivanja o samosvojnosti estetskog čina, jer je za njih umjetnost spoznaja Ideje i Absolutnoga, s tom razlikom, što je za Schellinga umjetnost nad filozofijom, a u Hegelovoj dialektici umjetnost i religija predstavljaju tezu i antitezu, koje se razrješuju u sintezi filozofije. Prema tome za Hegela umjetnost je neka niža vrsta filozofije, koju potiskuje prava filozofija. I zato je on vjerovao, da umjetnost nije moguća u vremenima podpuno razvijene filozofske sviesti. Schleiermacher jedini među idealističkim filozofima, približuje se konkretnijem shvaćanju umjetnosti, shvativši njen teoretski značaj, ali ipak različit od logične spoznaje.

Idealistička estetika, koja je prevladavala u prvoj polovici XIX. vieka, izgubivši se u oblacima metafizike, izazvala je jaku oporbu sa strane induktivne estetike. G. Th. Fechner traži, da se estetska nauka osnuje »odozdol« (»von unten«). »Tko tek traži svietlo, ne može osvietliti put gotovim svietlom«, kaže Fechner. Određujući pojavu liepoga on se drži »obće suglasnosti« (»allgemeine

Übereinstimmung«) i nalazi ga u ugod-nom, u »onom što se sviđa«. Za Fechnera se estetski doživljaj razpada na dva raznorodna elementa: na »direktni faktor« i na »asociativni faktor«, na vanjski predmet i na psihičke reakcije, koje ovaj izaziva. Oni mogu »estetski« djelovati i nezavisno jedan od drugoga. Zakoni estetskog sviđanja utvrđuju se eksperimentalno. Četverokuti od bielog karto na, točno jednake površine, ali raznih straničnih odnosa, davaju se osobama raznih stališa i razne dobi uz pitanje, koji im se četverokuti najviše dopadaju i koji izgledaju ugodniji, harmoničniji, elegantniji i t. d.

Ali induktivni estetski pravci, iako su postavili opravdan zahtjev polaženja s konkretne činjenice, našli su se pred nerazrješivim zagonetkama. Indukcija, razbivši umjetnički doživljaj na dva raznorodna elementa, nije ih više mogla po novno povezati. Umjetnička tvorevina, uzeta kao vanjski predmet, koji izaziva senzacije, asociacije i slične psiho-fizičke doživljaje, postaje neka nedostiživa nepoznanica. I zato na primjer Volkelt, koji je proučavao estetičnost senzacija. tvrdi jednom, da je transubjektivni momenat, to jest vanjski predmet kao takav, jednak mistici, dok drugi put izjavljuje, da on nije podpuno ravnodušan za estetsko doživljavanje. Ciepanje estetskog doživljaja vodi nuždno do naj čudnijih zaključaka: drvo, mjed, mramor, kompleksi glasovnih zvukova, sve to ima svoju »estetsku« vriednost; s druge strane, ako umjetnina kao fizički predmet izaziva u subjektu psihičke reakcije osjetilnih utisaka, asocijacija i t. d., nuždno je odrediti i njihove estetske kakvoće. Tako već spomenuti Volkelt tvrdi, da imaju estetske značajke: zemlja, koja se puši iza jaka pljuska, dućan pun svježeg peciva, družtvo gospode, koja puše cigare, otvoren ormar s rubljem. mirisi, koji se dižu na trgu sa sočiva, mesa, ribe, sira i t. d. R. Müller-Freienfels kaže, da slika rimskog Foruma izaziva u svakom promatraču predočbu trga sa stupovima, naobraženi s njom spajaju stanovita poviestna poznavanja, a pojedinci povezuju s njom i čisto osobne uspomene, kao na primjer uspomenu na neko divno travanjsko popodne provedeno među tim stupovima. Ali čovjeku glasbeno naobraženom ne treba mnogo dokazivati, da tobožnja činjenička stvarnost raznih mirisa rublja, cigara, ribe i sira nema nikakve sveze sa stvarnošću Beethovenove simfonije. Isto je tako očevidno, da Müller-Freienfelsov rimski forum izaziva jednake osobne asociacije i uspomene i na umjetnički vriednoj slici i na neumjetničkoj dopisnici.

I tako se osjetila neodoljiva potreba razlučivanja kvaliteta. A razlučivanja kvaliteta nema bez misaone djelatnosti, bez filozofije. Zanimljivo je, da u samom krilu protufilozofske indukcionističke estetike jasno se pokazala neizbježivost misaonog razlučivanja. Tako je Utitz, pristaša empirijsko-psihološkog pravca u estetici, opazio, da je žaljenje umjetnički tupa čovjeka, što je platno na slici velikog umjetnika tobože upropašteno bojom jednako psihološki doživljaj kao i istinski umjetnički užitak. I zato s pravom pita Utitz, kako može psihologija odrediti značaj ovih doživljaja, ako joj predhodno nije poznata bitnost umjetničkog doživljaja. Još je zanimljiviji slučaj psihologa C. K. Junga, nekadašnjeg pristaše Freudova. On u svom djelu »Seelenprobleme der Gegen-

wart« (1932.) iako izričito izjavljuje, da nije filozof nego naprosto empiričar, kaže sliedeće: »Ovaj drugi dio, koji iztražuje, u čemu se sastoji umjetnost kao takova, ne može postati predmetom psihološkog proučavanja, nego samo estetsko-umjetničkog izpitivanja«. Jung odbacuje odlučno mehanično-uzročno stanovište, te postavlja umjetničko djelo prema empiričnoj osobi umjetnikovoj u odnos, koji vlada između biljke i tla, iz kojega je nikla. Iztraživajući značajke tla ne će se nikada doći do bitnih značajki biljke. »Biljka nije jedino proizvod tla, ona je također proces, koji postoji o sebi, živ i stvaralački, čija bitnost nema ništa zajedničko sa značajem zemljišta«. Isto tako umjetnina je nova tvorevina i pri njenu izpitivanju treba uzeti u obzir umjetnika-stvaraoca, a ne njegovu psihološko-empiričku osobu (t. j. koja boluje od glavobolje i lieči se aspirinom, u čemu se u ničemu ne razlikuje od umjetnika).

Ni deduktivno-apriorna estetika ni indukcijski aposteriorna nije riešila estetski problem. Prva je zalutala u magla lma abstrakcija ne obaziruć se na činjenice, a druga se izgubila u beznačajnim sitnicama i nezgrapnostima. I onda se uvidjelo, na osnovi mučnog izkustva, da je jedan pravac nemoguć bez drugoga, jer je misao bez konkretne činjenice zabludila u prazno, a činjenice bez misli ukočile su se u mrtve fantome. Spoznajni se čin pokazao kao induktivno-deduktivni ili kao aposteriorno-apriorni proces. (To je u stvari Kantova apriorna sinteza, koja se tek u posljednje vrieme shvatila u njenom punom značenju). I sami pristaše indukcionizma prisiljeni su, i ne znajući, sređivati svoje tobožnje činjenice prema nekoj polaznoj točki, dakle prema jednom apriornom momentu. Fechner na primjer temelji svoj estetski nazor na predpostavci »ugodnoga«, »onoga, što se sviđa«, i u tome se za njim povela ciela kasnije indukcionističko-psihologistička estetika. Estetski doživljaj (a to je istinska činjenica) nosi u sebi i svoju organsku kvalifikaciju, organski pojam estetskoga. Glasbeno naobraženu čovjeku ne treba tek tražiti »odozdol«, što su glasbeno-umjetnički kvaliteti, jer ih on naprosto pozna iz glasbeno-umjetničkog doživljaja. Doživljaj konkretne umjetničko-glasbene kompozicije nosi već u sebi pojam glasbeno-umjetničkog. Činjenica i svietlo misli jedno su; svietlo misli upaljuje se istodobno s doživljajem činjenice. Značajno je, da dapače i suvremena fizika uviđa ograničenost mehanističko-koristonosnog stanovišta. Tako fizičar Max Planck traži, kako je bilo nedavno iztaknuto »načelno opažanje i s njim uzko povezani misaoni eksperimenat«.

Indukcionizam ima pravo: treba poći s konkretne činjenice, ali ova, na području estetike, ne može biti drugo nego neposredni estetski doživljaj, neposredno estetsko izkustvo. Da se povratim na gornji primjer, jasno je, da o konkretnoj glasbenoj skladbi smije govoriti glasbeno osjetljiv čovjek, a nikako neglasben psiholog, koji u njoj vidi akustičko-psihološke »činjenice«, ne razlikujući ih od drugih akustičko-psiholožkih »činjenica«, kao što o njoj ne smije govoriti ni neglasben filozof sa stanovišta nekog socialnog problema. Estetsko izkustvo, to jest induktivno-deduktivno stanovište ne prikazuje estetski doživljaj ni kao nekvalificiran zbroj mehanično-pasivnih senzacija, ni kao očitovanje

abstraktnih ideja, ni kao socialnu problematiku, nego kao ono što on u stvarnosti jest: kao dinamičko-stvaralački akt osebujnog, samosvojnog značaja.

Ako estetski čin nije zbroj mehanično-pasivnih senzacija — a mehanička pasivnost je bitna značajka praktičnog područja — onda je on čin stvaralačko-dinamičke i teoretske prirode; ako nije očitovanje abstraktnih ideja ili neke problematike, onda je on izraz alogičkih intuicijskih duševnih stanja. Ako je estetski čin teoretske prirode, znači, da je on spoznaja, a budući da on nije očitovanje općenitih ideja, znači, da je spoznaja pojedinoga, konkretnoga; ali konkretnoga ne u smislu mehanično-pasivnih senzacija i njihovih kombinacija, to jest empiričko-psiholoških predočaba, nego u smislu stvaralačke intuicije. Stvaralačtvo umjetničkog čina sastoji se u tome, što umjetnička mašta ne kopira mehanički individualna čuvstva, nego im daje totalni značaj izbacujući ih u sveduhovnost. Ljudi, bez razlike prostora i vremena, nalaze u umjetnosti same sebe. U našim dušama izaziva i danas srodne zvukove plač Prijama i Ahila u sviesti zajedničke ljudske boli ili uzvišena žrtva Sofoklove Antigone. A to ne bi bilo moguće bez totaliziranja i sveproduhovljenja individualnih čuvstava.

U ovom konkretiziranju-totaliziranju, u ovom sveproduhovljenju nalazi se bitni momenat Ljepote. Ljepota je dakle ovjekovječivanje časovitoga prolaznoga, smirivanje vremenskog komešanja u vedrini nadvremenske kontemplacije, ali tako, kako je bilo dobro rečeno, da se u smirenom osmiehu Ljepote još cakle suze boli. Odtuda estetskom činu značaj katartičnosti, pročišćenja, koji je još u starini bio opažen. Aristotel, kako je poznato, iztaknuo je katarzu kao najglavniju značajku umjetnosti, a već su i Pitagorejci ovako prikazivali djelovanje glasbe na ljudsku dušu: »Glasba prožimlje dušu i tielo, život i sviet i kao harmonija izpreda zlatne niti u sveobćenitost, te ponovno odzvanja u ljudskom srdcu, oplemenjujući ga, umirujući ga i pročišćujući ga« (Dittrich: »Die Geschichte der Ethik«). Katartičnost je nevarljivo mjerilo svih istinskih estetskih vriednosti; sve one proizvode učinak, koji je Carl Gustav Carus pripisao Goetheovu »Faustu«: »Ako kad opazim u svim ovim kolebljivim pojavama zraku Božanskoga, koja se, kao blago padajuće mjesečevo svietlo, kroz sve provlači, osjetim se tako čudno smiren, tako spokojan i razvedren, da me čuvstvo tople zahvalnosti svega izpuni i u meni razširi osjećaj duboke tišine«.

Estetsko sveproduhovljenje empiričkih čuvstava ne znači drugo nego spoznaju konkretno-individualnoga. Konkretno postaje pristupačno spoznaji, tek kad je totalizirano, kad je shvaćeno u sklopu sveduhovnosti, kad spoznajući subjekt saučestvuje s objektom, videćiu njemu sebe, svoj psihički doživljaj. Potrebu totaliziranja najočitije dokazuju scientifički pravci, čiji su objekti izolirani osjetilni predmeti tuđi ljudskoj duši. Spoznaja je u svojoj biti razumievanje. Duša razumije dušu, a ne mrtvu osjetilnu stvar.

Objekti razumievanja nisu dakle stvari nego živi duševni pokreti, živa čuvstva. Najbitnija je značajka čuvstava njihova topla i određena individualnost, i zato ona moraju biti zahvaćena jednom duhovnom moći, koja ih ne će lišiti te

značajke, koja će sačuvati svu toplinu njihove konkretnosti. To je moguće jedino njihovim procesualnim obnavljanjem, njihovim usvajanjem, njihovim intimiziranjem. Kad čovjek kaže čovjeku: »Podpuno razumiem tvoju bol«, ne znači drugo nego sliedeće: »Prenio sam se u tvoj posebni, taj i takav položaj, promatrao sam ga kao da ga sâm proživljujem. a to mi je bilo moguće, jer sam čovjek kao i ti, pristupačan svim ljudskim bolima, i zato te podpuno shvaćam«. Razumievanje je poistovljenje subjekta i objekta, dakle subjektiviziranje, ali istodobno i objektiviziranje, prenošenje individualnoga u općenitost. Što je dublje ronjenje u individualno, to jače izskače njegova drhtava ljudskost, što je adekvantnija spoznaja konkretnoga, to je snažnije i njegovo sveproduhovljenje. Duboko shvaćena bol izaziva i duboke čovječanske resonance. Kako je već rečeno, spoznaju konkretnoga s istodobnim njegovim uklapanjem u sveživot vrši estetska intuicija.

Ona nije posebni dar izabranih, nego je svojstvo svakog čovjeka, jer je čovjek; u umjetnicima se ona očituje samo u kvantitavno većim razmjerima. Razumievanje se odigrava neprestano, svakog časa, među najskromnijim ljudima. U svakom i najsvakodnevnijem razumievanju djeluje estetska intuicija, ukoliko se ono odvija na temelju procesualnog čuvstveno-imaginativnog obnavljanja određenih psihičkih situacija, kao i na temelju zajedničke ljudske prirode, to jest na temelju stvaralačkog individualiziranja-totaliziranja. Činjenica, koja se dovoljno ne uzimlje u obzir, jer se obično pojam estetskoga asocira s izvanjskim ukrašavanjem. Sudbonosna pozitivistička predrasuda, koja onemogućuje spoznaju konkretnog života.

Objekti su znanstvenog klasificiranja naprotiv izvanjske stvari ili mehaničke sile. Jasno je, da se oni ne razumjevaju kao duhovno-sviestni pokreti, nego se svrstavaju u skupine prema izvanjskim značajkama. Postupak podpuno zakonit i praktički potreban. Nitko pametan ne nieče važnost bilinstva, životinjstva, kemije, fizike, liečničtva i t. d.; nitko pametan ne nieče ni važnost empirične psihologije, koja se služi postupkom pozitivnih znanosti, ukoliko pretvara, za svoje praktične svrhe, konkretne čuvstvene doživljaje u abstraktne sheme. Liečnik s pravom savjetuje bolestniku, da se čuva »uzrujavanja«, ali liečnikov pojam uzrujavanja nije konkretni doživljaj estetske intuicije, nego općeniti izvanindividualni medicinski pojam sazdan za praktičnu svrhu liečenja. Suvremena filozofija je pravedna prema empiričnim znanostima; ona im priznaje samosvojnost praktičnih disciplina.

Ali scientizam nije jednako pravedan prema filozofiji, jer on naprosto nieče razumievanje u ime klasificiranja s posljedkom, da se kao stvarni objekti spoznaje javljaju, mjesto konkretnih, individualnih duševnih pokreta, mrtve sheme. Prirodno je, da se na taj način ciela duhovnost, sa svim svojim spontanim i plemenitim poletima, smrzava i ukručuje u bezćutnu tvar. Pogled, koji scientizam otvara na stvarnost već je Goethe prikazao vanrednom plastičnošću:

Statt der lebendigen Natur.
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgibt im Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp' und Totenbein.

Kad scientizam u ovoj mrtvoj pustoši traži liepo i dobro, ne nalazi ih i ne može ih naći, i onda ih naprosto nieče kao »znanstveno neutvrđene«.

Estetski čin predstavlja prvi stupanj u dinamičnom pokretu duhovnih akata. Sa konkretnoga čovječji duh prelazi na univerzalnu misao; ali to nije abstrakcija izvedena iz zbroja senzacija, nego konkretna spoznaja, univerzalnost rođena iz toplog doživljaja intuicije. Estetska intuicija daje misli konkretnu podlogu, po kojoj ona nije više abstraktna klasifikacija, nego kvalifikacija, razumievanje života. Iz područja estetsko-intuitivnog i misaonog, to jest iz teoretske orientacije, silazi duh na područje prakse, na područje ekonomsko i etičko, iz kojega se opet vraća kontemplaciji, spoznaji, razmišljanju.

Da je spoznaja nuždno dinamična, kao što je i duhovna stvarnost dinamična, najočitije dokazuje scientifički pozitivizam. Njegovi su pojmovi pasivno subordinirani i koordinirani, te ostaju međusobno izolirani. Između olova i zlata, koji su subordinirani pojmu kovine, nema sveze, koja postoji između estetskog čina i misli s jedne strane, između teorije i prakse s druge strane. Estetski čin i misao organski su međusobno povezani kao konkretno i universalno, jer bi universalna misao bez konkretnoga bila prazna abstrakcija, a teorija je organski povezana uz praksu, jer teorija i nije drugo nego spoznaja »života«, to jest praktično ekonomskog ili političko-etičkog djelovanja.

Duh je dinamičko jedinstvo raznolikosti, pojedine su duhovne aktivnosti samosvojne, ali, budući povezane međusobno dialektički, njihova samosvojnost ne uništava živo jedinstvo duha. Estetska, misaona i praktična ekonomsko-etička aktivnost posjeduju posebne kakvoće, po kojima su ono što jesu, po kojima su stvarne vriednosti, ali tako, da su u svakom pojedinom aktu sadržani i drugi akti. Samosvojnost pojedinih akata sastoji se u tome, što je jače naglašen kvalitet pojedine duhovne sfere, koja je momentano u pokretu. Tako na primjer iz estetskog akta nisu izključeni ni misao, ni ćudorednost, ali su oni u njemu podređeni jače naglašenoj estetskoj aktivnosti, kao što su u misaonom činu podređeni estetski i ćudoredni elementi, a u ćudorednom misaoni i estetski. To je istina, koju naslućuje i pozitivizam, samo što on, nuždno statičan prema svom empiričnom stanovištu, mjesto živog dialektičnog razlikovanja — spajanja, prisiljen je postaviti više mjerila za jednu te istu duhovnu aktivnost s neizbježivim posljedkom niekanja njene samosvojnosti i, prema tome, niekanja vriednosti uobće. Ako je estetski čin ujedno i misaoni i etički čin u nepokretnom empiričkom smislu, onda ne postoji ni estetika, ni filozofija, ni etika, jer je uništen predmet njihova iztraživanja. Postavljanje više mjerila za jednu te istu duhovnu pojavu znači, da ta pojava ne postoji kao takova, jer je ona i ona, ali i nešto drugo i nešto treće. U esetskom aktu nalaze se i misaoni i ćudoredni elementi,

ali tako, da je za estetski akt uviek mjerodavno estetsko mjerilo, jer drugačije ne bi bio ono što jest: estetski akt. Isto vriedi i za druge duhovne akte.

U dinamičnom shvaćanju stvarnosti nalazi se toliko traženi ključ za rješenje pitanja sveze između estetskog i etičkog čina.

Kao i razvoj estetike, i razvoj etike bio je nuždno zavisan o spoznajnim postupcima, na koje se etika oslanjala. I ova pokazuje dva glavna pravca u svojim iztraživanjima: apriorno-universalni i aposteriorno konkretni. Sokrat, začetnik sustavne etike, poistovljuje krepost sa znanjem; za njega ćudoredna uviđavnost određuje ćudoredno djelovanje. Platon vidi Dobro u jedinstvu mjere, kao razumske zakonitosti, ljepote i istine. Aristotel daje u ćudorednom djelovanju prvenstvo razuma. Stoička je nauka izključivo intelektualistička, jer su za stoičare čuvstvo i volja proizvodi mišljenja. Kao i kod Aristotela, i kod sv. Tome razum je povezan sa žudnjama, što se već vidi iz njegovih naziva »intellectus appetitivus« ili »appetitus intellectivus«. Ovo intelektualističko-universalno shvaćanje etičkog čina dobiva svoj najstroži oblik u Kantovu kategoričkom imperativu.

Abstraktna univerzalno-intelektualistička shvaćanja izazivaju težnju za konkretnim, ali kao često kod reakcija, pošlo se u protivnu skrajnost suprotstavivši abstraktnoj univerzalnosti golu konkretnost empiričke osobnosti, osobnu korist.

Iako apriorni filozofski sustavi još ne poznaju samosvojnost etičkog čina kao nadindiviualnog praktičkog djelovanja, oni ipak, dovodeći ga u svezu s teoretskim vriednostima istinitoga i liepoga, naslućuju njegovo dostojanstvo, te ga odjeljuju od individualne koristi. Etički pogledi naprotiv, koji se oslanjaju na sensualističke sustave, priznavaju samo individualni koristonosni čin, što se očituje u svim protuspiritualističkim sustavima od sofističkog subjektivističkog relativizma i Epikura, koji pod uplivom Demokritova atomizma, pozna samo nasladu (ἡδύ) kao vrhovni zakon praktičnog života, do današnjih scientifičkih niekanja etičkog čina kao »znanstveno još ne dokazana«.

Suvremena apriorno-aposteriorna filozofija, kao što je to učinila u estetici, spojila je i u etici opravdane zahtjeve konkretnosti i univerzalnosti u živu sintezu, te je spoznala, da je etički momenat, kao praktični čin, afektivne prirode, ali da je istodobno, iako ne u intelektualističkom smislu, universalnog značaja kao djelatnost, te koja prelazi korist pojedinca. I tako se etički čin odkrio kao »strast među strastima«, kao ljubav prema Dobru, kao zanos prema osobnoj žrtvi za ideal, kao radost, koja izvire iz usklađivanja vlastite osobnosti u zakonitost kozmičke Volje, ili bolje kozmičke Ljubavi.

Ovako shvaćen etički momenat dolazi, u svoj popratni ekonomski momenat osobne ugodnosti, u uzku vezu s estetskim momentom, jer, shvaćen kao praktično-čuvstveni čin, očituje se kao predmet estetskog promatranja, kao životna podloga nuždna estetskoj kontemplaciji. Iz čuvstvenosti ekonomsko-etičkog područja crpe umjetnost svoju lirsku toplinu, glavnu značajku svakog estetskog

stvaranja. I tako se susreću estetika i etika na području života, dakle upravo na području, koje bi, prema prigovorima pozitivizma, filozofska estetika podpuno zanemarivala, jer ne vidi život u osjetilnom i mehaničkom, nego u spontanim bolima i radostima, pratiocima čovjekova djelovanja.

Pri rješavanju problema duhovnih vriednosti od prvenstvene je važnosti sačuvati ih kao samosvojne čine, ne uništavajući pri tome njihove međusobne veze, koje sačinjavaju jedinstvo duha. Jedino dinamičko-dialektički postupak spasava im stvarnost shvaćajući ih kao raznolikost u jedinstvu i kao jedinstvo u raznolikosti. Na taj način nema više kidanja između duhovnih akata, pa ni između estetskog i etičkog akta, u kojemu odnosu je uklopljen i odnos između teorije i prakse. Vulgarno mišljenje, a s njim i pozitivizam, čiji je on neposredni izraz, razkida veze između teorije. to jest estetsko-misaonog akta i prakse, jer mu filozofija izgleda bezkoristna, cjepidlačenje prema ozbiljnosti praktičnog života ili prema »ozbiljnosti« praktičnih postupaka scietizma. Već je bilo rečeno, da duh s konkretne intuicije prelazi k universalnoj misli, a s ove, koja mu služi kao teoretska orientacija u djelovanju, silazi u praktičnu životnu borbu, koja mu opet pruža tvorivo za estetsku kontemplaciju i teoretsko mišljenje. Iako je akt praktičnog djelovanja samosvojan, on je ipak u vezi s teoretskim aktima intuicije i misli. Ta veza nije deterministički-uzročne prirode, jer bi inače duhovni akti izgubili svoju samosvojnost; oni se izmjenično oplođuju po dialektičko-dinamičkom jedinstvu duha.

Ne treba spasavati dostojanstvo estetskog čina izvanjskim unašanjem ćudoredne namjere, jer je već estetski čin po svojoj duhovnoj prirodi etičan, i dapače što je on estetskiji, to je on i etičniji. Estetski čin kao čin sveproduhovljenja prvi je preduvjet ostalih duhovnih akata, pa i etičkog čina. Zar bi bila moguća etička djelatnost kao djelatnost u pravcu nadindividualnoga bez sviesti čovječanske zajednice, koju stvara ovo produhovljenje? Ono učvršćuje nevidljive niti, koje spajaju pojedine duhove u obću sveduhovnost, a ova je sveduhovnost upravo područje etičkog djelovanja. I najprostiji čovjek sposoban je gledati na svoje životne patnje iz rezigniranog stava neizbježivosti ljudske boli kao sveobće zakonitosti. I ovo nadindividualiziranje, ovo objektiviziranje znači upravo katarzu, pročišćenje strasti, prakse, a bez pročišćenja od burnih životnih strasti nemoguća je i svaka etička djelatnost. Shakespeare kaže u svom »Mletačkom trgovcu«: »Čovjek, koji nema glasbe u sebi i kojega ne ganjava sklad sladkih zvukova, sposoban je za izdaje, spletke i grabeže: pokreti njegova duha mračni su kao noć, a njegova čuvstva crna kao pakao; ne možeš se pouzdati u takove ljude«. »Sklad sladkih zvukova« uništava svaka izvana unešena namjera, pa i ćudoredna. Samo ovaj »sklad«, samo ovi »sladki zvukovi«, koji ne znače drugo nego katartično uklapanje individualnoga u ritam sveživota, preduvjet su ćudorednog djelovanja, djelovanja u nadindividualnom smjeru, jer se iz njih rađa osjećaj sudioničtva i odgovornosti u sveobćem zbivanju.

Na taj način platonska »kalokagathia«, sinteza liepoga i dobroga, tako značajna za starogrčku kulturu, a donekle i za kulturnu prošlost našeg Dubrovnika, javlja se pomlađena i u konkretnijem obliku.

I ne samo liepo i dobro, nego i treći član vječne filozofske problematike, istina, to jest vjera u mogućnost spoznaje, zahvaljujući kružno-dinamičnom shvaćanju duhovne stvarnosti, ne pokazuje se više kao abstraktno teoretiziranje odtrgnuto od života, nego kao njegov sustavni dio, kao svietlo neobhodno potrebno da razvietli putove čovjekova djelovanja.

Liepo, istinito i dobro očitovanja su jedinstvenog Duha, tračnice su, na kojima on ostvaruje samoga sebe. Nije to naturalistička evolucija, u kojoj se, nerazumljivim čarobnjačkim zahvatom, rađa sviestno iz nesviestnoga, razvijajući se bez kvalitativnih opredjeljenja. Iz kamena ne proizlazi živi proces biljke; biljka nosi već u prvim zametcima mogućnosti svoga životnog razvoja. Osim toga priroda kao takova ne pozna kvalitete. Samo se duh razvija u pravcu bogaćenja vlastitih kvaliteta. Ako razvoj postoji, on se nuždno mora kretati putem usavršivanja u spoznaji i ćudorednosti, jer u čemu bi se inače sastojao razvoj? Bez ćudorednosti nema razvoja, a bez mogućnosti spoznaje nema ćudorednosti. Bezsmislenost svoje evolucije pokazuje najbolje materializam, koji čovječanstvo izvodi iz animalnoga, ali ne predpostavlja napredak u odalečivanju od životinjskoga, nego, videći u duhovnom svjetskom nazoru sujevjerje natražnih vremena, ističe ljudsku animalnost kao pobjedonosnu spoznaju prosvjetnog napredka.

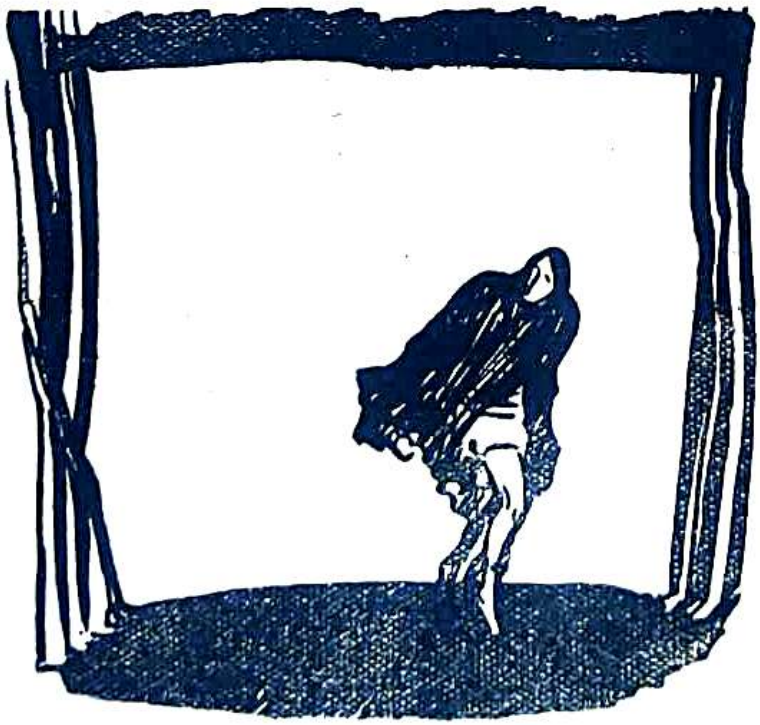
Poviestni razvoj čovječanstva nije drugo nego produhovljivanje, humaniziranje, uzpon u ljepoti, istini i dobroti. Mnogi zastaju zaprepašteni pred krvavim stranicama poviesti, te gube vjeru u plemenitost čovječje naravi. Suvremeni njemački pisac Frank Thiess uzpoređuje ljudsku poviest s ogromnim mučilištem »Bez sumnje — kaže on — nijedan đavao ne može izmisliti savršeniji pakao od onoga, koji čovjek ima zahvaliti svojoj okrutnosti, bezpomoćnosti i svome strahu. Čovjek je ostvario sve mogućnosti užasa, koje je mogao zamisliti, i na koncu se je sunovratio kao luđak u plamen zapaljene kuće«. Ali ovaj isti pisac tvrdi onda i ovo: »Ogromna dinamika, iz koje izvire djelo svietla, nije li slična strahovitim napetostima, koje se izpražnjuju u crnim olujama poviestne noći?« I upravo je tako. Kruti je zakon svieta, da svietlo znači pobjedu nad mrakom, istina da znači pobjedu nad laži, dobro da znači pobjedu nad zlom. Zlo je neobhodan elemenat u dinamici rađanja dobra. Kad to ne bi bilo tako, sva plemenita shvaćanja čovječje naravi u poviesti ljudske misli, sva izticanja božanskoga u čovjeku, bila bi izprazna tlapnja.

Misao o visokom pozivu čovjeka, koju zastupaju sve filozofije dostojne toga imena, nikla je na stvarnom tlu izkustva. Da je čovječji duh u svojoj biti usmjeren prema plemenitome, potvrđuje činjenica, što i u najpokvarenijem srdcu plane na časove po neka iskra dobra. Ljudska kultura i nije drugo nego razvijanje prvotnih klica dobra usađenih u ljudskim duhovima, po čemu su jedino ljudski duhovi.

Naturalistička niekanja (i to je dokaz, da je teorija uzko povezana s praksom) podrivaju vjeru u dobro, vjeru, koja je neobhodno potrebna kao načelo kao ideal, koji daje smjer praktičnom djelovanju. Čovjeku je toliko potrebit ideal pri djelovanju, da u pomanjkanju istinskih ideala posiže za lažnim. Koliko god ljudi prakse prezirali teoriju, ona je tako povezana s praktičnim životom, da su i najšire mase podložne duhovnoj atmosferi proizašloj iz idejnog kruga stanovitog vremena. I zato su teoretske orientacije od predsudnog značaja i u praktično-političkom obziru. U razdobljima niekanja i praktično-političko djelovanje mora se kretati u okviru sebičnosti i okrutnosti. I dapače takova niekanja izbacuju na površinu već prividno davno zatrpane slojeve životinjskoga u ljudima i zavode ih na stranputice.

Kulturni napredak može se ostvariti samo u pravcu ćudorednoga, u koje se na koncu slievaju liepo i istinito kao teoretske orientacije u životnoj borbi za pravdom i dobrom preko sve većegproduhovljenja i humaniziranja te borbe.

A. HALER



DVIE PJESME

EUGENIU D'ORSU

GUADALQUIVIR

Zasjenjeno nebo limunovim granama
Nad tobom nagnuto zamišljeno
Kao oblaci, kao ptice.
Kao oblaci koji ne putuju,
Kao ptice koje ne pjevaju.

Guadalquivir,
Tvoj mutan tiek protječe s dalekih planina,
I nosi u sebi smrtonosan vir
Koji ćeš predat moru —
Oceanu prastarom, bratu oluje.

Guadalquivir!
Rieči zvučna ko krik,
(Il pjev samotni, s oceana zov
Ljepojki Sirena
Koje, tek oču Colon
Kad bližila se lađa
Usnuloj Sevilli) —
Guadalquivir!
Možda ipak negdje u daljini
Tvojih zelenih obala,
Stoji krâj prosanjan, krâj nenađen.
I moj mir.

OPROŠTAJ

Zbogom Španjolsko!
U tvome suncu, u tvojoj strasti
Kupali su se dani moji svietlom,
Nezaboravne noći vedrinom.
Svi doživljaji bjehu tajanstveni snovi,
Događaji pradavnih životâ
S drugog svieta,
Koje nitko nigdje na zemlji ne živi.

Zbogom,
Zemljo draga, daleka —
Zelena
Žuta.

ANTUN NIZETEO

PLOTOVI

(ULOMAK ROMANA)

Nina se je, doduše, povratio na ognjište, kad su mu u svietu dali ularom uz prsluk i kad mu je ponestalo odvažnosti, da se baci u dalnje pustolovine, no više nije mogao ni prirasti, a kamoli i korienje pustiti u pradjedovske njive i ledine. Sigurno je bila po njega velika nesreća, što se je vratio bez žene Marije, o kojoj su svi govorili s velikim poštovanjem i pažnjom. Ona je vrlo odvažno nastojala, da izpravlja njegove nastranosti i da metne melem na svaku ranu, koju bi on kome nanio, no on joj je svaku taku njezinu uslugu ljubavi, pažnje i poštenja platio nemilosrdnim batinama, dok je nije i pokopao negdje u Grahovu ili u Kninu. Nitko nije mogao od njega točno doznati, gdje je ona zapravo umrla, ali su sela šaptom pripoviedala, da je izdahnula pod njegovim šakama.

Sa sobom je doveo sina Ivana od dvanaest i kćer Roju od deset godina. Oboje je djece bilo obučeno u gradske haljinice, pa su se selska djeca prvih dana kupila u hrpice, sve podalje od došljaka, i zavidno promatrala ta neviđena čudesa i čarolije, koje su pokrivala mala, mršava i zakržljala tjelesa neizhranjene sirotčadi. I Nina je nosio građansko odielo i cipele, pa su i na njega i mali i veliki gledali s nepovjerenjem i suzdržljivim izčekivanjem tim više, što su mu stariji dobro poznavali i ćud i duševnost. I rođena mu je majka Ikica protrnula, kad je razabrala, da se je povratio s nakanom, da stalno ostane kod kuće.

Još prije nego su sela mogla i pomisliti, da je Nina dojeo svoj gospodski kolač i spao zavazda na ražovnicu i palentu, zaprosi Seku Bilovića, djevojku liepu, stasitu i mladu. To iznenadi sve, pa i djevojčine roditelje, skoro više nego i njegov povratak.

— Ne dam! — reče odlučno Stipurina.

— Bog s tobom! — odgovori mu Kajula. — Ne prisicaj ditetu sriće, kad mu je Svemogući, slava Mu i 'vala, pruža obiručke.

— Ne dam! — ponovi otac muklo i potmulo kao iz petnih žila, pa prociedi kroz zube kao iz ponora: — Ni ljudevan ni duševan!

— Al gospodin! — odgovori Kajula uzdignutim glasom i uvjerljivo se zagleda u muževe oči.

— Ni ljudevan ni duševan — ponovi Stipurina kao da bi odsiecao od velebitske klisure.

— A vraga će to gospodi, moj Stipane?! Kun da su uni ka' mi graničari' — odgovori žena mirno i sigurno, osjetivši, da je za svoje stanovište našla dokaz, koji se ne da oboriti.

Jedne nedjelje se Nina i Seka vjenčaše, a već sliedećeg se dana, u ponedjeljak, Nina pobije sa starijim bratom Mimom. Okopavali su krumpire na

Jadrijevci, pa kako je Nina od rođenja bio slab i nikakov težak, Mima mu prigovori. Nasta rječkanje, povisiše glasove, začiniše izraze, zaoštriše poglede, dok Nina ne izbaci kao iz praće, da on ne da, da mu itko gospodari, pa da će se podieliti.

— Dok si se ti po svitu vucarije, ja smo i pokojni vridni nam ćaća u ove brazde zaoravali i zakopali svoje krvave žulje i svoj krvavi pôt — odogovori Mima, dahćući kao pod najtežim udarcima i jedva hvatajući zraka, da izgovori, što ga je morilo.

— Pa, i ja sam ćaćin! — odgovori Nina i nastavi podrugljivo: — Tako barem piše kod plovana, a moremo pitati mate', da nije mimo ćaće koji drugi vrag prismrdije, ako bude 'tila reći.

Mima šikne na te rieči u zrak kao da ga je netko natakao na ražanj, zabode pogled u brata i strjelimice izmahne motikom i smjeri u glavu. Nina se izmakne kao vjeverica, pa svojom motikom dočeka bratovu tolikom žestinom, da mu ju je izbio iz ruku, a zatim smjeri i on u glavu. Mima srne goloruk i uhvati ga za vrat snagom i žestinom divlje zvieri. Nina izpusti iz ruku motiku, jer mu je samo smetala, pa stane bjesomučno udarati šakama u rebra. Mima se je uvijao pod udarcima, ali nije rukama popuštao ni kad oba padoše na zemlju. Kako je Nina bio donji, udarao je rukama i nogama, a Mima se ubezumio i stiskao kao da mu je neki bies ušao u prste. Nenadano i kao nekim čudom opazi, da Nina prevrće krvavim očima i da mu je udarila pjena na usta. Tad mu pade magla s očiju, naglo otvori šake i mače se s bratovih prsa. Kleknuo je kraj brata, obočio ruke nad koljena i posve tupo i neodređeno buljio u pomodreno Ninino lice kao da ne razumije, što se je to među njima odigralo. Ni Nina se nije odmah snašao. Čas je ležao kao uzet, a zatim se jednim zamahom digne i svom snagom udari brata objeručke po glavi. Mima se nije ni ganuo, pa primi još nekoliko udaraca, no ni ti ga ne pokrenuše. To mrtvilo očito iznenadi Ninu, pa se nekoliko koraka izmakne i zagleda se u brata. Mimi su curkom curile suze iz očiju, a da mu nijedan mišić nije ni trznuo kao da mu se lice skamenilo.

— Sad plačeš, kukavico! — dobaci Nina posprdno i osmiehne se, držeći šake spremne na ponovni udarac.

— Plačem, plačem, jadan nam ćakan u crnoj zemljici — odgovori Mima, a da se ni sad nije ni ganuo niti okom zatreptao. Govorio je posve muklo. Kao iz groba. Oči su mu bile otvorene, no nije gledao nikud nit je što vidio. A suze su samo curile, zaustavljale se u brku i na vrhovima tražile izlaz, da dalje teku.

— Nek ti sad ćaća pomogne! — reče Nina iza male stanke, posve nesigurno i neodlučno, pa se u očitoj smetenosti okrene i zagleda se prema Velebitu.

— I pomoći će mi — — — I un i did i pradid i pradidov pradid — govorio je Mima lagano, postajkujući, a glas mu je bio posve nejasan, mutan, razbijen

kao da se odkida iz nekog dalekog, mrtvog stroja: — Pomoći će mi, ako Svemogući dade, al ja i ti ne ćemo skupa ni kućiti ni krušiti.

— I ne daj mi, Bože! — odgovori Nīna samo da ne ostane dužan odgovora, no pogleda ne svrne na brata, kao da se je nečesa bojao. — Podilī ćemo se!

— Ako ćeš, moremo i grobove podiliti! — reče Mīma, duboko odahne kao da izbacuje i pluća i srdce, polagano ustane, dohvati motiku i nastavi okopavanje.

Stara je zadruga bila već davno razdieljena — mlađi toga ni ne pamte — na tri loze, a baš je loza ove dvojice već i dalje dieljena tako, da njima ne ostade ni toliko zemlje, da bi mogli zadrugu svoju po zakonu razdieliti. Preostala im je samo mogućnost potajne diobe, koju i provedoše uz težke svađe i natezanja za svaku lievu ili desnu stranu svake njivice, za svaku dolnju ili gornju stranu svake livadice, za svako stablo, za svaki grm — uobće nije bilo pitanja, od kojeg ne bi Nīna stvorio spor i svađu do tučnjave, a ni Mīma nije bio mnogo popustljiviji, jer mu je svaka mrvica te pradjedovske zemlje bila tješnje prirasla duši nego rođeno meso kostima. Najviše ga je boljelo, što je on desetak dugih godina sam i u miru, bez umora i prestanka, na ciči i na žezi, te drage brazde milovao i redio, dok je u to isto vrieme Nīna negdje gospodovao kao obćinski pisar ili možda i još nešto veće, a da sigurno nije nikad na djedovske njivice ni pomislio kao što se ni rođenoj majci nije nikad ni javljao s kojim slovom, a da se o kakovoj milošti ni ne govori. I sada — taj isti odmetnik i tuđinac s njim tu dieli ne na jednake dielove nego na jednake mrvice! Boljelo ga je, ali — nije bilo pomoći. Kad su dielili Vrtlić među kućama, opet se pobiše, a taj cieli vrtlić nije veći od dobra zadružnog guvna s obalama, a i od te ciele površine pripadaju dvie trećine Kikinoj zadruzi, a njima samo jedna trećina! Neki su svjetovali, da to niti ne diele, jer nema se što dieliti, već da se izravnaju zamjenom, no tu ne popusti ni jedan ni drugi. Kad najzad i to podieliše, sleže se među njima pravdanje i svađa, ali se nikad ne pomiriše.

Nīna je odredio vrtlić za svoju kotarinu: tu će djeti sieno, jer nije imao štale, a ni suše ni pojate, gdje bi mogao skloniti preko zime ono nekoliko naviljka, pa je htio, da mu bude blizu kuće u stogu. Vrtlić je okrugao, a okolo njega je put, kojim se služi cielo selo, ali je vlastničtvo Kikine zadruge i među njezinim zgradama sa dvie strane, dok su s druge dvie strane njezini vrtovi. Cielo je sadašnje selo za vrieme naših šukundjedova bila samo jedna jedina velika zadruga, pa je s toga diobom i došlo do tako zamršenih odnosa.

Plot je novom međom u Vrtliću morao podići Mīma i on se je latio tog posla, čim su udarili među. Povukao je konop od jednog međašnog kamena na drugi i do sebe probijao čuskijom rupe za kolce. Nīna je — ko posve slučajno i naravno — došao, da pogleda, kako on to radi, i ako ne govore, pa odmah opazi, da neke rupe na zemlji malko vire preko konopa na njegovu stranu i

prigovori veoma oštro i sočno. Mïma odgovori, i da dokaže, kako on ima pravo, poče zabijati kolce u zemlju. I doista: konop je mirno ležao na Nïninoj strani, jer ga ni jedan kolac nije ni za jedan milimetar pomakao s mjesta.

— Konop nije nategnut! — vikne Nïna i stane ga potezati, udarajući bez ikakove potrebe i bez opravdanja po zabijenim kolcima.

— Ne diraj, gade! — odgovori Mïma ljutito. — Proði me se!

— Ne dam svoje muke i otčevine! — vikao je Nïna i sve jače udarao konopom po kolcima.

Svaða se je sve više zaoštravala, dok nije Nïna u ludom zaboravu i divljačkom bjesnilu viknuo bratu:

— Nek ti sad pomogne smrdljivi ćaća iz groba! — i počeo čupati kolce.

Mïma je i ovog puta zasliepio, izmahnuo ćuskijom, no kao da mu je u posljednjem trenutku viša sila razsvietlila razbor, odbaci gvožđe i goloruk se baci na brata. Nïna je kušao, da se obrani kolcem, no kako je Mïma bio mnogo jači i okretniji, iztrgnuo mu ga je iz ruku i žestoko ga mlatio. Na njihovu je viku nastala u selu strka i graja žena i djece, no nitko se nije usudio, da ih razstavlja osmi što je Seka neustrašivo jurnula da pomogne svome mužu.

— Brani ga, brani, jadnice! Vrati' će ti to Nidžan po vražiju! — dobaci neka, navijajući na činjenicu ,da je Nïna za svaku tricu nemilice tukao svoju mladu ženicu, i ako su se bili istom uzeli.

Kad su Lukan i Zekan odnekud stigli, Nïna je već bio posve izmoren, a Mïma odustao od borbe i samo režao, klečeći na bratovim grudima. Kad opazi njih dvojicu, ustane i u neprilici se počne oko sebe ogledavati, ponavljajući posve neodređeno:

— A, nu, braćo moja! — — — A, nu! — — — A, nu! — — — Kad je pašče, Bože, poštuj na gadu uno svetog Krsta!

— A, nu, krune mi! — reče Zekan i pomakne kapu na potiljak. — Nije lipo.

— A, nu! — reče i Lukan.

Nïna je neprekidno ležao na zemlji i stenjao, dok je Seka larmala kao ubezumljena.

— Ne revi! — reče joj Zekan posve mirnim glasom, a zatim se sagne, uhvati Nïnu za ruku, potegne ga i reče mu istim načinom: — A ti se tu ne âči, man ustani, da ovo uredimo.

Zekan i Lukan su nategli konop, zabili kolce u zemlju, boreći se kod svakog kolca, sad sa Nïnom, sad sa Mïmom, i tako pomogli, da se nekako dovrši taj težki posao. To je bilo prvo ograđivanje, prva svaða i tučnjava oko plota tog malog, zlatnog Vrtlića, da onda — njegovi plotovi postanu slavni u povieSti našeg sela. Ljudski je viek kratak, a život plota od bukova kolja i granja traje jedva nekoliko godina, pa ga treba zamieniti novim.

Nema nijednog seljaka na svietu, koji će mirno podnieti, da mu susjed okrnji među za jedan prst, i svaki će radije poginuti, nego li to mirno pustiti, no Nïnina je krepost bila, da je on ljubomorno pazio orlovskim okom ne sa-

mo na svoje nego i na susjedne međe: nije mogao ni ograđivati ni orati ni kopati ni kositi, a da barem malko ne uštine susjeda! S toga je bio u svađi sa svima u selu osim s Jurom Razparanom, jer s njim nije nigdje međašio. Kako je imao vrlo malo zemlje, svaki je slobodni čas upotriebio, da mienja ogradu i gdje treba i gdje ne treba, samo da malko izmakne.

— Svi mi čuvamo svoje i glavu bi izgubili za pedalj svoje zemljice, al ovo nije s Božije strane — znao je stric Lukan češće ponavljati u razgovoru sa Zekanom, s majkom Kikom, s Razparanom ili kojim drugim.

— Otrova' se u tuđem svitu — tumačio je Zekan. — Iztrgnije se iz ove naše zemljice i obraza.

Neke zgode upita Seka Razparana, zna li, gdje je njezin Nikola — ona ga nije nikad zvala Ninom — a Razparan joj odgovori posve ozbiljno:

— A znaš, 'di un more biti: nigdi primiče međe!

— Sram te bilo, Jure, da i ti tako divaniš! A koju je tvoju među pomaka'?! — odgovori ona i uvriedena i srdita.

— Jer nigdi ne međašimo! — odgovori on i prasne u grohotan smieh, kako je to bio njegov običaj, da u smiehu i šali provodi život. — Nego, sestro, da ti pošteno kažem: lipo j' od tebe, što ga braniš, al da sam mu ja taka prava žena, ka' što si mu ti, pa da mene deveta, ka' što deveta tebe, ja bi' ga, sunca mi nebeskoga, na snu zakla' ka' pivca! 'Est un, uno ko reći, nikakav gospodin, i bije je po svitu i svakog vraga vidije, al nit je čovik nit je graničar.

— I nije un taki, kako viču na njega — pokuša ga ona braniti, no ni sama nije znala, što bi mogla iznieti u njegovu obranu, pa joj zape rieč u grlu.

— Ne vidiš li ti, jadna ne bila, da un ni ne iđe po ovoj našoj zemljici ka' što iđemo mi drugi graničari, man basrlja ka' divlji krmak i samo rokće i preža, 'di bi zđipije tuđi col zemlje?!

— Nije, Jure, tako — promuca Seka. — Nije un ni tako loš — — —

— 'E l' un?! Evo, Seko, moje glave, ako un ne bi i tebe da' za pedalj zemlje, samo kad bi mu 'ko ponudije!

— Nemoj, jadan, tako — — —

— Al nije, da j' un, ka' nas koji priresta' za ove brazde i ovo kamenje, man samo — nek je tuđe pod njegovim vražijim kožunom! Taki je un.

— Ne griši duše, Jure. Bog će te.

— Da! — uzklikne on i opet se zaceni od smieha. — Kad bi za sve bilo lako ko za to, cine bi se Razparan dočepa' raja nebeskoga!

Seka zaniemi. Smišljala je, što bi mu mogla reći, no ne naleti joj ni jedna pametna misao. Čas je i on šutio, pa onda nastavi:

— Nude mi reci, kad je bije u crikvi, man kad ste se vinčali?!

— E, uprav — dočeka ga ona smiono, vesela, da mu može dobro odgovoriti — veleke mi koristi, što mnogi idete u crikvu, da u njoj spavate.

— 'Est i to, al Bog zna, zašto mi zaspemo unako mrtvi od umora, al Un vidi i to, da mi i umorni dolazimo, da Mu se poklonimo, a kad je unaj tvoj Irud doša', da se pred Licem Božjim pokaže među ljudima?!

— Čovik se more svagdi Bogu moliti.

— I to, i to! — potvrdi Razparan. — Nego, ljudi pripoviedaju, da j' unaj tvoj već izgubije peteronestere očenaše, odkad se je vratije iz svita! Dodja Svemogućem s molitvami ka' i Kikin zelov.

Pod tom njegovom porugom Seka posve klone i zaniemi, dok je on smišljao, što bi joj još rekao, kad mu je baš nasamu naletjela.

— Nego, jadna Seko, ne šali se ti, nego reci tom svom ajinu — govorio je tiše, naglašujući svaku rieč — nek se un ne šali s Kikom. Ni drugi nisu doresli, da š njom lome pandžu. 'Est una mudrica, pa ne larma i zauzdava dičake, al će i to ići do 'ednom, pa će se čuti na daleko. Svi mi vidimo, što Nina radi na njezinim međami, a više i' je od vraga: i priora i prikopa i prikosi i ogradu izmaknu, a mudra Kika samo podvikne i pripovieda poštenim ljudima, a dičake goni, da muče.

— Pa, nije to tako — progovori Seka iza duge šutnje, kad je već težko osjećala svoj muk. — Mi se ni ne pravdamo š njom.

— I ne, i ne, sestro, kad mudrica muči, al kad una progovori, ču' će se, pö rane moje, do velekog župana i do bana u Zagrebu.

Razparan je malko pretjerivao, a Seka mu u tom pomagala, jer joj je, siroti, taj čas tako trebalo. Kika je znala i te kako otvoriti usta i zaviknuti, da su čula sva okolna sela. Tajna je bila u tom, što je njezina zadruga bila toliko bogata i zemljom i blagom, da je mogla mnogo podnieti, a morala je podnositi, jer su mužka djeca bila još nejaka, a ona mudra žena, pa je vazda dobro vagnula prije nego bi što učinila. Nije nikad zaoštravala svađe, gdje nije bila sigurna, da može izdržati i pobiediti, a gdje se je god morala očekivati tučnjava — to je vazda kod svake i najmanje svađe o međama! — tamo je morala očekivati poraz, jer je njezinih pet sinova još podaleko od konja i od koplja bojna, a na muževu se grobu već trava nekoliko puta obnovila.

— Lažu ljudi na njega i laju: plotovi, plotovi i međe i međe, a sve lažu — govorila je Seka, samo da se ne bi pričinilo, da je i ona proti svome mužu.

— Ništa ljudi ne lažu, nego je to sve ka' iz svetog pisma!

— Pa, i što j' to: međe i plotovi?! — pentala je ona u neprilici.

— Što j' to?! — uzklikne Razparan. — Oho, janje moje! To ti je uno, zbog česa se i carevi i kraljevi biju! Ništa im drugo ni nije na putu, man međe i plotovi! Tako i mi graničari. Još niko od nas ne ode pod ledinu zbog sklada zemlje, al su zbog 'edne coli već mnogi svojim tilom na'ranili crve i trave.

Nina je bio, doista, umjetnik u proširivanju svoje zemljice: on bi susjedovu među najprije podorao tako, da se vremenom sam sruši gornji tanki sloj, koji bi on poštedio, da prekrije njegove želje, a ogradu bi obnavljao postepeno i natenane tako, da bi najprije stare kolce podbočio novima i to s vanjske strane, do susjeda. Ti su se podbočnji množili tako, da bi najzad posve zamienili stari plot i tako, nenapadno, za koju colu proširili njegov posjed. Tako je napose postupao sa svojim Vrtlićem među Kikinim zgradama. Kroz nekoliko

ga je godina proširio za dobru podlanicu. Nije to mnogo zemlje ali je za među — više nego seljačka duša može podnieti! Nije to mnogo ni za Kikino prostrano dvorište, ali je za obraz njezinihsinova bilo i previše. Da se barem sprieči dalnje Nïnino nadiranje, a da ne plane svađa i tučnjava, Pajkan Kikin — momak od sedamnaest godina — smisli veliku mudroliju: poširokim pločama obzide cielo dvorište tik Nïnina plota. Taj Pajkanov posao nije bio ni nepotreban ni suvišan i bez ikakova obzira na Vrtlić, ali je Nïna odmah dobro razumio, kuda se to cilja, no ne reče ništa. Svaki dan je po nekoliko puta prolazio, pozorno promatrao poslenika i posao, brekćao, podrugljivo se podsmjehivao i šutio kao zaliven, i ako su inače, kad je baš moralo biti i razgovarali. I Pajkan je šutio, veseleći se, kako sad Nïna ne će nikako moći više izmicati, jer bi morao ploče ili izbacivati ili ćuskijom razbijati, a to bi u svakom slučaju bilo i težko i prenapadno.

Te se godine ne dogodi ništa, no već sliedeće jeseni nanese Nïna kolja i granja, da mienja plot oko svoje kotarine. Bilo je to negdje oko Svisvetih. Pajkan se je kao diete veselio, što mu je svojim »parapetom« onemogućio izmicanje, i nastojao, da nenapadno prati njegov rad. U toj je njegovoj želji bilo i malko zlobe i malko zluradosti, a pomalo i zadovoljstva nad svojim uspjehom, no sve to potraja vrlo kratko vrieme: Nïna nije ploče ni razbijao ni dizao, nego je jednostavno između njih ćuskijom probijao rupe za kolje. Ploče su popuštale i pod pritiskom se ćuskije razmicale, koliko je bilo potrebno i koliko je Nïna želio!

Kad je to Pajkan opazio, protrnuo je i ubezumio se. To nije očekivao. Na njemu je bilo, da se ponese ko pravi čovjek i graničar, a nije znao, kako bi počeo. Najstariji je brat bio u vojsci, drugi po redu prešao na ženino ognjište, pa sva težina i ljudstva i posla pala na Pajkanova mladahna leđa. Majka je bila zabavljena svojim poslovima u kući i Pajkanu je bilo uprav drago, što nije nikako izlazila, jer bi sigurno i ona opazila, što Nïna radi, i odmah nastupila, kako bi ona znala i umjela. To on nije želio. Pade mu u glavu misao, da poruči bratu Šimi, da dođe, no odmah i smetne tu misao, jer ne bi bilo pametno, da unapried stvara uzbunu, a ne bi bilo ni momački. U toj se muci nađe nenadano kraj Nïne i reče mu dosta mirno:

— Ne diraj mi, Nïna, u parapet! To je naše.

— Oho! Vražijega materina tura! — reče Nïna podrugljivo i izmakne se, držeći u ruci kolac, kojega je baš htio zabiti u zemlju. — Ti ćeš mene učiti, 'di je meda!

— Pa vidiš, da su ti svi koci medu našim pločama — odgovori Pajkan povišenim glasom i maši se jednog usađenog kolca.

— Miči mi se s očiju, da te ne sam eljem! — Vikne Nïna i izmahne kolcom.

— Ja sam na našem i ne mičem se, a ti miči svoje koce s našeg! — odgovori Pajkan, ne mičući se, no prije nego li je mogao i naslutiti, što bi se moglo dogoditi, izmahne Nïna kolcom i udari ga po ramenu tako jako, da je pao na zemlju.

— Larma, berja! Ubi Nĩna Pajkana! — krikne odnekud, iz tora, odkuda li, najmlađi Pajkanov brat Milkan i tako diže uzbunu, pritrči i dohvati nekakovu granu, iz Ninine hrpe, i pokuša brata obraniti, udarajući nejakom djetinjom snagom po pobješnjelom Nini, koji se je spustio na Pajkana i šakama ga miesio.

Sjatili su se svi, koji su tog časa bili u kućama, i Pajkana oslobodili. Majka Kika je larmala, da se je čulo i u nebo, a kamoli ne u susjedna sela, i ako je svojim izkusnim okom bila vrlo brzo ustanovila, da Pajkan nije teže ozlieđen: čim nema krvi, dobro je.

Spuštala se je noć. Nĩna je nekud izčeznuo kao da ga je zemlja progutala. Svak se je povukao u svoju kuću, no tišina nije nastupila, jer je Kika na prekide dobacivala svoje misli na Ninin račun, a odgovarala joj je Seka iz svoje kuće, doduše, oprezno i dosta suzdržljivo, ali ipak — nije joj posve dužna ostajala. Nisu trebale previše vikati, jer ih je dielila samo jednostruka ograda od dasaka, a pod istim su krovom.

U prvi mrak upade u kuću Šime, stariji Pajkanov brat, koji se je priženio tamo preko Hojevca. Pozdravi i bez i jedne dalnje rieči uđe u sobu. Kika se zagleda za njim, uzpravi se iznad kotla, u kom je nešto miešala, časak popostade i onda žurno pođe za sinom. Srete ga na vratima.

— Po što si iša'? — upita ga odrezano.

— Ništa, ništa — odgovori joj sin i šmugne kraj nje u kuhinju, pa na dvorište. Ona se požuri k svojoj škrinji, naglo je otvori i maši se rukom, gdje je bila spremila ono, na što je sada mislila: mali samokres na bubanj, sa šest naboja. To je njezin pokojni Mile donio od brata Nikole iz Senja, a ona ga je čuvala kao oko u glavi. Sad joj je bilo sve jasno: nije ga našla! Izpusti poklopac od sanduka i on udari o daske kao da je opalila mala puška, a Kika jurne iz kuće. Na dvorištu se ogleda n asve strane, no sina nije nigdje vidjela, pa zovne iz svega glasa:

— O Šime! Vrati se kući!

Glas joj se je pomiešao s izprekidanim udarcima zvonâ na blagu, s pojedinačnim uzvicima, koji su se javljali iz torova, no na poziv ne dobi odgovora. Pođe žurno između štala prema Gaju i opet zovne, no ni sada joj se sin ne odazove. Časak zastane, posve neodlučna, a onda se žurno povrati u kuću i vikne izpod glasa:

— O Seko!

Čas je vladao grobni tajac, a onda se javi Nĩnina žena:

— A što si me, teto, poželila, da me tako milo zivkaš?!

— Muči, bluno arumna, kad te zovem, kun da sam ti mate'! — odgovori Kika ljutito, pa nastavi: — 'E l' taj tvoj kukavac u kući?

— A što tebe svrbi, 'di je un!

— Muči, kukavico sinja, jadna te majka rodila, nego ako nije u kući, leti ga traži! Ako ga Šime ukoči, upleja' će ga, jadna mi majka, ka' zeca!

Seka nije odgovorila, a Kika je opet izišla na dvorište, tamo našla Pajkana i poslala ga, da traži brata. I sama je opet pošla u Gaj i zvala. Kad joj se ni sada nije nitko odazvao, pošla je u Mîminu kuću i s vrata ga zovnula:

— O Šimune (to je bilo njegovo pravo ime i tako su ga svi njegovi vršnjaci zvali). — Dođide, molim te, ka' se Bog moli!

On joj je brzo pristupio, a ona ga povukla za rukav, da iziđe pred kuću, i šaptom mu izpripovjedi, što se događa.

— Ubi' će kukavca, jadna ti sam i kamena — završi ona svoju priču.

— P' unda?! —odgovori Mîma mirno. — Vragu štete za unakog smrada!

— E, junače, al 'est meni za unako moje dite! — odgovori ona.

— Ne boj se. Ja sam ga vidije, kad je uša' u kuću — utješi je Mîma.

Šime je dugo švrljao po Gaju i oko kuća, pa se onda povratio u kuću, niem, biesan kao nabijena puška, odpuhujući kao da na sebi ore ledinu.

— Bluno! — dočeka ga mati umjesto svakog drugog pozdrava.

— Ne će un moju braću bîti, dok je mene živa! — odgovori joj Šime. — Nismo mi amo dognati kucim, da nas un razgoni!

Čarkanje je potrajalo nekoliko dana, dok je plot postavljen na svoje pravo mjesto. Morao je posredovati i selski starješina i plovan i još mnogi drugi dobri ljudi, dok su Ninu slomili, da uvidi, da ne može biti onako, kako bi on želio. Da bi on uvidio, da ima krivo — nije se moglo ni u snu očekivati, pa nije nitko ni kušao, da ga o tom uvjeri. Trebalo ga je samo slomiti, trebalo je metnuti i opet — plot na njegove želje i prohtjeve.

Mali je Milkan, dječak od sedam, osam godina, bio veoma ponosan, što je odvažno priskočio u pomoć svome velikome bratu i što se je tako i on — pobio sa odraslim čovjekom, no nije nikom rekao, kako ga je Nina uvriedio, kad ga je samo nogom odgurnuo od sebe kao kakvu krpetinu i nije mu više uobće posvećivao nikakove pažnje, nego je samoPajkana mlatio. Nije pravo shvaćao, što je ono htio učiniti najveći brat Šime, ali je bio uvjeren, da je svakako po sriedi pravo junačko djelo, dok se je majka bila onoliko zabrinula i uztrčala, pa se je i s tim ponosio. Kad bi god sreo na dvorištu ili na putu Seku ili Ninu, omjerio bi ih od glave do pete i ponosno išao dalje kao netko, tko se ne boji.

Došao je i prošao dan svete Kate u najvećem zadovoljstvu i veselju, jer su svi dobri gospodari klali — tko jedno, tko dvoje, pa i više svinja za zimnicu. Jedina kuća u selu, koja nije mogla staviti u dim ni ovčijeg pleća, a kamoli koji svinjski but i plećku slanine, bila je Ninina. On nije klao ništa, no to nije bila kod njega nikakova novost. Susjede su se šaptom uvjeravale, da se je i Seka pogospodila, pa da ne će da bere za prase sikavac i litavac, nego da radije preko ciele zime suši zube — umjesto slanine.

Pao je dubok snieg. Cieli se seoski život zavukao pod krovove, ljudi obavljaju popravke oruđa i alata, spremaju novo, hrane blago i skupljaju snagu za novo proljeće, dok žene rede kuću, muzu blago, šivaju, krpaju, predu, pletu i pripoviedaju o ženidbama i udajama. Približuje se Božić. Mladarija ide svako jutro na zornicu, a planinka se brine, kako će božićnje blagdane učiniti što

ugodnijim i veselijim, svjetujući starješini, koliko bi trebalo nabaviti vina i rakije za te svečane dane. Kika je bila u svojoj zadruzi i planinka i starješina, pa je sve sama i određivala i uređivala. Na Badnjak je skinula s tavana povelik komad slanine, dvie mesne djevenice, jednu krvavicu, komad rebara, sve metnula na drveni pladanj, pokrila nekakovim zastorom i dozvala Milkana.

— Ovo ćeš odniti Nini i Seki — reče, pružajući mu zamotak.

Mali je zinu od čuda i iznenađenja, pa nije mogao ni ruke pružiti, da preuzme od majke, što mu je davala.

— Pa, ovaj — — Pa, kako?! — počeo je pentati kao u vrućici.

— Ništa, ništa — odgovori majka. — Samo ti to odnesi i reci, da sam im to poslala za sveto Porođenje našeg Spasitelja.

— Pa, ovaj — — A plot? — — A Pajkan i — —

— Ne trokeljaj, man izdiri i nosi! — odgovori majka, nasilu tobože ljutito.

— Al, majko: plot! — — Pa, tuka' nas je i na me se ritnija ka' na pašče — procvili Milkan i lizne jezikom, da sretne suzu, koja mu je poletjela u usta.

— Moja 'rano — reče Kika posve blago i pomiluje sina — da nije nesritni' međa i plotova, ne bi bije triba ni naš Spasitelj među nas salaziti. Al, dok je svita i vika, bit' će i plotova — — — Samo ti ovo odnesi i reci, kun da nije ništa ni bilo: »'Valjen Isus. Na dobro nam došlo sveto porođenje Isusovo. Ovo vam je poslala majka« ... Ne smi, 'rano moja, ni'ko kraj nas na Božić žuljati suv krušac, a mi ćemo se razbacivati pečenicom i slaninom — — —

MILE BUDAK

Neke nepoznatije rieči i izrazi, kako dolaze u priči: ačiti se — kreveljiti se, prenemagati se; devetati — tući, mlatiti; cine — jeftino; očenaši — krunica, čislo; ajin — obješenjak, spadalo; lomiti pandžu — ukrstiti s nekim prste i tako se nadjačavati, tko će kome izvrnuti ruku; uplejati — ubiti; aruman — sulud; kucim dognati — kamenjem; planinka — domaćica.

MODERNI KOLORIZAM I HRVATSKI KOLORISTI

I.

Ponajprije treba ustanoviti činjenično stanje: kod nas ne postoji skupina slikara, koji problem boje, kao osnovno sredstvo izražaja, rješavaju tako, kako bi im bilo stvaralačko stremljenje bar donekle jedinstveno usmjereno, a radovi obilježeni sličnim temeljnim oznakama. Drugim riečima, mi nemamo neki posebni »hrvatski kolorizam«, slikarski pokret s naglašenom težnjom da se boji dade samostalna funkcija u smislu stanovitog našeg programa ili ideologije, ali imamo predstavnike modernog kolorizma, djela kojih u sklopu zbivanja naše suvremene likovne umjetnosti znače liep uspjeh. Oni nisu udruženi u savez istomišljenika, ne sačinjavaju školu, niti zastupaju sasvim izvorno gledanje, no daleko su od epigonstva. Ne oslanjaju se doslovno samo na zasade kakvog znamenitog majstora inozemstva, oponašajući neki tipizirani morceau de peinture, već se uglavnom različito odnose prema pojedinim pojavama i cielom kompleksu pitanja ovog slikarskog idioma, tako da svaki prima, prerađuje i oblikuje prema svojim sklonostima i vlastitom naziranju. Zato je među njima možda veći stupanj odbojnosti nego afiniteta. No koliko tehnički postupak, dominantni naglasak, vrsta ekspresivnosti, ukus i estetika stvaraju pregrade, toliko ih shvaćanje vriednosti boje, kao počela likovne organizacije plohe zbližuju. S manje ili više dosljednosti izražavaju se kolorom, koji uzdignut do neposrednog tumača emocije, a ponekad i do simbola, postaje sadržajna suština slike.

Pojam modernog kolorizma — danas već toliko širok, da ga ne može obuhvatiti jedna formulacija, — oblikovao se postepeno i uzporedno sa zbivanjem posljednjeg razvojnog odsjeka europske likovne umjetnosti, pa je tiek glavnih događaja njene poviesti njegov najbolji tumač.

Doživljaj prirode zadržan na platnima velikih impresionista, ukazuje se kao nova spoznaja svieta okom, koja najavljuje u slikarstvu prodornu afirmaciju boje. Crtež i modelacija nisu više vrhovni gospodari. U zakonitosti plošne koncepcije uloge su izmienjene. Osim toga, središte pažnje je pikturalni, a ne psihološki sujet. Slikar promatra dielove zazbiljnosti kao mrlje boja i tonaliteta, a cjelinu kao njihove odnose.

To je pretvaranje plastičkih vrjednota u slikarske. Namjesto opisa situacije, predmeta, krajine, — optički sklad šara, suzvučje akorda. Dubina perspektive i iluzija prostora, stvorena na osnovi clair-obscura, zamienjena je iluzijom treperenja i fluidnosti zraka. Čvrstoća obrisa bit će postepeno razbijena, oblik se razplinjuje u plimi difuznog svietla i postaje djelomično tek njegov nosilac. Sjena nije više samo suprotnost svietla, mrtvi mrak bez pikturalnog sadržaja,

malo pomrčine, koja daje objektu relief, sjena je modifikacija svietla puna nemirnih odsjeva.

U daljem će razvoju takvo gledanje dovesti do podpunog niekanja tvari u korist ljepote površina i ugođaja atmosfere. Slika je skup boja, valeura i planova, uravnotežena kromatika jednog utiska. Sviet, sastavljen od objekata, koji nemaju nikakvo skriveno, simboličko značenje, treba shvatiti kao cjelinu i dati u izsječku, bez intelektualne primisli, bez udešavanja efekata, bez atelierskih trikova prošlosti. Tako počinje traženje nove ljepote i novih uzbuđenja, exodus iz radionice i skok u sunčanu kupelj.

Mrežnica registrira promjenljivo lice prirode, a slikar odabire jednu njenu fizionomiju. Dojam, zabilježen neposredno i bez predomišljanja u času doživljavanja, jedini je sadržaj platna. C'est un coin de la création vu à travers un temperament (Zola). Slikarstvo antianegdotično, lišeno scenskog balasta i historizma.

Umjetnička osobnost tvorca s novom ljestvicom osjećajnosti teži za svojom afirmacijom s onu stranu literarne tematike. Il s'agit de formuler energiquement une individualité (Zola).

Gledanje prirode po ovoj metodi pružilo je bezbroj do tada nepoznatih mogućnosti izraza, kojima se pojedinac drugačije služi. Ni unutar životnog djela ma kojeg pionira impresionizma ne može se ustanoviti podpuna izjednačenost slikarskog govora. Stvaralački zahvati podvrgnuti su procesima razvoja i zrenja. Između traženja i kristalizacije ima često iznenađujućih obrata i nepredviđene međuigre. I najbolje djelo jednog majstora impresionizma ne tumači sve osobine umjetničke ličnosti, a još manje njegovo značenje u odnosu s naporima ostalih sljedbenika. Prava pripadnost jednoj ideologiji ne očituje se u primjeni stanovitih obrazaca, već u samostalnom razrađivanju izvoda iz neke predpostavke. Sve to upućuje na staru istinu: impresionizam, kao i svaki drugi pokret, toliko je vriedan koliko vriedi slikar. Mediokritetu tehnika, a ličnosti stil.

Razjasniti i ocieniti u podpunosti to zamršeno približavanje tvoračkih snaga nekom cilju ili kruženju oko njega značilo bi provesti, u mnogo smjerova, vrednovanje svih objavljenja i svih pojava, koje su učinile, da pokret nastane, živi i da se izživi.

Ovdje dostaje poredbeno suprotstavljanje glavnih značajki nekih impresionista i onih pojava, koje na impresionizam nadovezuju. Zreli plodovi njihova stremljenja za novim viđenjem obilježuju odprilike međaše razdoblja, koje ostavlja neizbrisive tragove u daljem zbivanju i previranju slikarstva. Već temeljni smisao posljedaka izložen približno u poviestnom sliedu, pokazuje put evolucije.

Manet (1832.—1882.) je uza sve novotarstvo spojnica između realista iz god. 1848. i modernista oko god 1880. Ne treba ga smatrati ideologom ni doslovno predvodnikom; nije tražio sljedbenike, tek je u potrazi za samim sobom. Sretna sinteza prošlosti i sadašnjosti sa svim slutnjama budućnosti, Manet je najjači umjetnički eksponent svog vremena, ličnost, koja daje suvremenicima više stva-

ralačkih poticaja nego što ih prima. U neprestanom rastu i obnavljanju zori njegova velika umjetnost.

Nadahnjuje se ljepotom prirode, snagom Velazqueza i Halsa, shvaća život kao gestu i sklad. U njega je toliko tradicije i muzejskog, koliko i prevratnog. Savršenom majstorijom fiksira fiziologiju püti i cvieća, karakter tkiva i osim svojstva vidljivosti ne pridaje objektima drugi smisao. Sviet je simfonija dojmova i ništa u njemu nije vezano za transcendentalni au-delà. Obdaren neobičnom senzorialnom hiperestezijom Manet prodornom uvjerljivošću bilježi čisto vizuelne doživljaje, razvija bogati registar svoje palete i kao nenadmašivi harmonist finih tonaliteta gradi cjeline posebnog čara.

Zaniekavši jedan dio slikarske konvencionalnosti došao je do zakona svog izražavanja i odkrio ljepotu oprečnu akademskom ukusu i kanonu.

Moneta (1840.—1926.) ne samo da ne zanima substanca, ona za njega skoro i ne postoji. Predmeti su na slici dematerializirani, ovijeni atmosferom, koja se bez prestanka mienja i preobražava. Svietlo i svi destilati svietla u slobodnim prostorima prirode i rađanje zore, požár sunčanih podneva i treptava agonija dana. Sve je tu u prelievanju sjaja i odraza nad krajinama i nad vodama.

Dok se kod Maneta još može naći modelacije ili bar modelés plats, u Monetovom djelu toga nema. Princip impresionizma podpuno je ostvaren i dosljedno proveden. Boja je nabačena na platno nemirno i žustro u času primanja dojma. Mrlje, gledane iz daljine, vezuju se u harmonične komplekse. Namjesto stoljećima njegovane kaligrafije individualni rukopis kista, tehnika širokog poteza — la touche, koja omogućuje iluziju pokreta i prikaz najsubtilnijih pojava u obojenom zraku.

Monetova slika »Impression. Soleil levant« (1874.), neshvaćena i izsmijana od občinstva i kritičara, dala je skupno ime prevratnicima. Impresionizam je tada pogrdni nadimak za sve zastupnike čiste slikarske tendencije bez obzira na razlike ličnog stila, kojih ima više nego što se obično misli. »Batignolleska škola« nije učilište ili ustanova za međusobno pomaganje i promicanje jednog umjetničkog postupka. To je tek ime sastajališta, mjesto, gdje dolazi nekoliko individualista po doživljaje i motive. Pissaro (1830.—1903.) — le père de nous tous — Renoir (1841.—1920.), Sisley (1840.—1899.) uz već spomenute i druge nespomenute, oblikuju prema svojim ćutilnim spoznajama, a ne prema propisima zajednice. Ils vivent en dehors de toute école (Zola), što se uistinu po raznolikosti njihovih radova može utvrditi, ali unutrašnja veza je neprieporna: svi su senzualisti s istim osjećajem svieta. Do svojih sredstava izražaja dolaze instinktom i intuicijom, a ne teoretiziranjem i mozganjem, kao neoimpresionisti, koji tehniku izgrađuju na naučnim zasadama o djelovanju i zakonima boja prizme. Pleinairizam, kasnije prihvaćen od znatnog broja slikara Europe, preobrazuje se, prema podneblju kraja i mentalitetu naroda u lokalno obojene derivate, u Freilichtmalerei i daylight painting, no u Francuzkoj već pod konac stoljeća počinje gubiti pionirsko značenje. Iako je impresionizam doživio svoju službenu konsekraciju poslije 1900., udarna snaga ideologije popušta: pokret

se izživio, iako još traje. Tehnika se usavršava, ali novi slikarski nazor postaje doktrina. Fin da siècle nagoviešta sazićenost i izcrpljenje. Doživljaj se pretvorio u metodu: divizionizam. Instinkt zamjenjuje duh, — esprit regulateur français.

II.

Prevlast jednog fizičkog sredstva i preveliko podredivanje osobnosti tvorca formulama dovesti će do razpadanja. Već Seuratova (1860.—1891.) molekularna struktura plohe i mutna melankolija njegovih cirkuskih prizora ima nešto od cvieta, koji počinje venuti. Primjenu točkica provodi još dosljednije i radikalnije Signac (1863.—1935.), oslanjajući se na Chevreuilova iztraživanja. Slikar postaje teoretik, stvara prave račune i proračune za jedinstvenu pointilističku izgradnju slike, za analizu svietla i anatomiju atmosfere. La tache je alfa i omega.

Sve su nečiste boje uklonjene, a ostala je ljestvica spektra, dielove koje slikar ne smije miešati na paleti. On tek po zakonu komplementarnog spajanja nanosi i slaže na platnu boju do boje, tako da u oku gledaoca nastaje optičko miešanje. Slika, šareni mozaik, sastavljen od mnogo mrlja, djeluje iz blizine nejasno i razbijeno. Ona je doduše dovršena, ali i nedovršena, jer je još potrebno aktivno sudjelovanje promatrača, da se ova nepovezanost okom poveže i preobrazi u jedinstvo. Gledana iz daljine, u kojoj slike, izrađene tradicionalnom tehnikom, prestaju živjeti, neoimpresionistička platna počinju da žive.

Zazvučale su tako prodorne fanfare svietla na slikama, otvorio se pogled u prostor, gdje pljušte zlatna zrnca sunca i prskaju kaskade sjaja i odbljesaka.

Cézanne, Gaugin i Van Gogh, ma da svojim stvaranjem izlaze iz impresionizma, kroče drugim putevima. Ne mogu se svrstati u isti red ni podrediti istoj formuli. Po shvaćanju motiva i koncepciji toliko se razilaze, da životno djelo svakog od njih odkriva novi likovni kozmos.

Član saveza »Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveur«, Cézanne (1831.—1906.) sudjeluje g. 1874. na prvoj zajedničkoj izložbi novotara još donekle kao sljedbenik glavnih ideja, koje pokreću i upravljaju stvaranjem ove žestoke opozicije akademizmu. U godinama punog zrenja, njegova će osobnost doći do sasvim samosvojnih zaključaka i posljedaka, do odkrivenja nove monumentalnosti forme u prostoru, do savršenog jedinstva slikarskog jezika, koji ne će da izražava samo momentancitet dojmova. Majstor iz Aixa često iztiče težnju da od impresionizma stvori nešto trajno kao umjetnost muzeja, no to nije od bitne važnosti. U stvari cieli njegov napor više je reakcija na analizu svietla i razbijanje atmosfere nego nastavak te dekompozicije. Kolorist konstruktor i sintetičar, Cézanne želi na jednom platnu ostvariti nemoguće: izraziti prirodu u njenoj totalnosti. Njegovi sujeti jedva imaju slikovitosti u običajnom vrednovanju pojma, oni su shvaćeni kao das Ding an sich. Tu sama boja, posvećena i sveta, gradi oblik. Mrlje, gradirane i degradirane, u

međusobnim odnosima zatvaraju volumen. Quand la couleur est à sa richesse la forme est à plenitude (Cézanne).

Polazi od efekta da bi došao do njegova uzroka. Uzpostavlja planove, pojednostavnjuje i sažima, oslobađajući posljedak od svih nevažnih pojedinosti. Slučajnost izključena. Radi promišljeno poput graditelja, matematičara i zakonodavca, — preobilje slikarskog uzbuđenja treba podrediti logici razuma. Sve su čežnje svedene na jednu rieč: realiser. U njoj je čarolija. Ostvariti čudo posredstvom boje i modulacije. Postići najjaču djelotvornost tog osnovnog tvoriva. Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, il n'y a que des contraste. Ces contrastes, ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent; c'est la sensation colorée. (Cézanne). Tako glasi temeljni članak vjerovanja, tog Kristofa Kolumba novog kontinenta forme (Clive Bell). Cézanneova je umjetnost između svieta dojmova i svieta simbola, između stvarnosti i abstrakcije, poznatog i nepoznatog, ona je jednostavna i složena, sažeta i hermetički zatvorena. Pred njom se može bezkonačno teoretizirati o tajni, moći i značenju boje.

Uz sugestivnost, a ipak komornu suzdržljivost Cézannove polifonije, postoji i furiozna koloristička razkliktalost, drugi aspekt i stupanj emancipacije, koju dalje provode dva fanatika boje, akteri neobične psihološke drame odigrane u Arlesu g. 1888., kao tužna predigra jednog pomračenja uma i samoubojstva. Iznimne umjetničke prirode sastaju se, sukobljuju, i razilaze: Van Gogh i Gaugin. Kratkotrajno drugarstvo, i pokušaj prijateljstva, koji ostaje sans lendemain. Krvavo uho poklonjeno bludnici Racheli i zdvojno propinjanje pred ulazima u bezimenu tamu. Tako je započeo Vincent uzpon na zadnju kalvariju svoga života, da do kraja osvoji umjetnost.

»Ukleti Holandez« pobjegao je iz magluština svoje domovine u vrele, blještave prostore provencalskih pejsaža tražeći žar kolora i spas od tjeskobe, dok Gaugin napušta svoju obitelj i europsku civilizaciju žudeći za paradizijskom razkoši života bez stege i zakona u tropskoj atmosferi.

Vincent osjeća tragično sve zbivanje u sebi i oko sebe, on je monah sa čežnjama bohema, sanja o Bogu i bratstvu, o slikarstvu budućnosti, o koloristu, kakvog još nikad nije bilo. Van Gogh je njegov predteča i vjesnik, misli bojom. Proučava prirodu, ali teži za kozmičkim visinama. Njegova slika, pojednostavljena ognjena vizija zbilje, ima posebnu strukturu. Tkivo crteža je od važnosti, ali dominira boja i njena simbolika. Crvenom i zelenom može se prikazati »strašna strast« čovjekova. Ljubav dvojice bića treba izraziti vezom komplementarnih parova, njihovim miešanjem i dopunom i svim tajanstvenim treptajima srodnih tonova. Za vedrinu nad zlatom polja mora se naći plavilo svemira.

Sve je naglašeno, potencirano, poneseno divljinom temperamenta, prožeto mahnitim nemirom. Kao ditiramb suncu doimlju se slike, u kojima boja plamti i svietli u nepomućenoj blistavosti dragulja i oštrom sjaju užarenih metala. Iz pjane ritmike razporedivanja boja raste halucinatorski doživljena ljepota jednog viđenja i sna. J'ai une lucidité terrible par moments lorsque nature est

belle que ces jours-ci, alors je ne me sent plus et le tableau vient comme dans un rève (Van Gogh). Ekstatičar, koji stvara u neobuzdanoj impetuoznosti strasti razarajući vlastiti duh i tielo.

Vidljivi sviet prikazan je tako živim i sugestivnim odnosima boja, da odkriva grozničavo stanje nutrinje jednog sumanutog poklonika sunca. Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement (Van Gogh).

Duh impresionizma daje i Gauginu prve poticaje. Pissaro i Degas najviše utječu na njegovo stvaranje rane faze, koja je u znaku povođenja, kolebanja i traženja. Pod dojmom paganskog smieška prirode i bljeska sunca razkošnoj sceneriji egzotičnog pejsaža Gaugin mienja svoje shvaćanje umjetnosti i način slikanja, nalazi sebe i odkriva osobni dekorativni stil. Oslobađa se mozaičke konstrukcije, prestaje biti »tachiste« i uzpostavlja izgubljenu liniju, koja ponovno zatvara oblik. Crtež, pojednostavljen i sugestivan u ritmičkoj izmjeni krivina, očituje Gauginovo nagnuće stilizaciji, dok namjerne nespretnosti fakture odkrivaju njegovu bojazan od zapadanja u tehničku rutinu. Boja nije više tumač atmosfere i svietla, boja ima ukrasnu svrhu i razpoređena je tako da u sklopu cjeline djeluje ornamentalno. U kloazonizmu, uzskladivanju obojenih polja i postavi figura ima očitih reminiscencija na stare tapiserije (Arras), šarene gotske prozore i japanske gravure.

Gaugin je obsjednut svojom erotskom imaginacijom, zanima ga više unutrašnji doživljaj nego bilježenje dojmova. On utiske zbiljnosti prerađuje u uzorke sagova i daje prirodu kao sjećanje jednog uzhita u njenom krilu ili projekciju iz carstva putenih sanja.

Njegova je slikarska robinzonada čežnja za mitosom i neposrednošću života bezazlenih barbara. U prelievanju objektivne i subjektivne istine, u traženju simbola i potenciranju izraza, nalazi se, kao i u Van Gogha, zametak budućeg ekspresionizma.

Fauvizam je između 1904. i 1909. konačno dao boji podpunu slobodu i doveo je do pomamnih egzaltacija. La tache impresionista postaje dekorativni elemenat, ali ne gubi svoju emotivnu kakvoću. Ploha je pokrivena arabeskom široko nanesenih kondenziranih pigmenata, nema dubine i prostornosti, a ukoliko se naslućuju volumeni oni su »modulirani«.

Mrlje, jako uvećane i slikarski uzskladene, zvone u nepomućenoj sonornosti svietlih registara nove palete. Bila to razpojasana dinamika bučnih akorda ili lirsko suzvučje finih tonaliteta, šareni kompleksi postavljeni su na platno u simfonijsku cjelinu kao orchestrations colorées. Odlučno nabačeni potezi, koji ponekad konturiraju polja, ne znače opis nekog oblika ili njegova dojma, oni su tek dio arabeske i granice između dva susjedna korelata. U nemirnom tkivu te kapriciozno sastavljene površine svaka je mrlja jedan glasbeni akcent. Sve je usmjereno prema intenziviranju izraza. Potenciranje snage temeljnog dojma postizava se sažimanjem »Les Fauves veulent la concision, parce qu 'il veulent avant tout l'intensité« (René Huyghe).

Ovo slikarstvo, kao reakcija na materialističko naziranje realista i impresionista, ne prikazuje »la nature naturelle« već sublimirani pikturalni doživljaj. Djelo se rađa iz introspekcije. Po Matissu je kompozicija umieće usklađivanja različitih elemenata, kojima razpolaže slikar, da bi izrazio svoj osjećaj. U ovoj definiciji treba tražiti osnov spiritualističke estetike pariskih »divljaka«, koji teže za abstraktnom sintezom i »novom jezom«. Slika je sinteza, koja ima moć evokacije. Sujet je sveden na svoju ornamentalnu funkciju, a sve su pojedinosti izostavljene ili pojednostavljene. Namjesto tradicionalne ljepote traži se značajno i izražajno, što će nuždno dovesti do smionih deformacija i duha karikature.

Vrhovni prorok i mesija fauvizma, Matisse, našao je svoj stil s onu stranu prirodne iluzije i dao boji gotovo absolutnu neovisnost. Ne samo da ona podpuno pripada organizmu likovnog djela, nego je upravo njegova srž, podobna da izrazi uzbuđenje duše i osjećaj života.

Zlatni rez kubizma, konstruktivizam, vraćanje čvrstoj, zatvorenoj plastičnoj formi, neoklasicizam i toliko drugih razvikanih ili manje popularnih, kolorizmu oprečnih smjerova nisu više mogli učiniti da se previdi i zaboravi činjenica: boja je najvažnije slikarsko počelo.

Natezanju žestokih polemičara oko zabluda ili nepogrješivosti jedne umjetničke teorije i programa, idejnim prepirkama s neizbježivim invektivama i tjeranjem u krajnost ne treba, dakako, pripisivati neku osobitu važnost. Pokreti dolaze i prolaze i padaju zajedno s polemikama u zaborav. Fauvizam se izživio, kao i svi izmi dalje i bliže prošlosti i postao samo odraz težnja, volje i nemira jedne generacije, ali je ostala umjetnost u ostvarenjima nekih ličnosti, djelo i njegovo djelovanje.

III.

U svojem najznatnijem dielu, suvremeno europsko slikarstvo priklonilo se i priklanja se sve odlučnije kolorizmu. Bez obzira na prelievanje heterogenih utjecaja i prizvuka raznih stilova od impresionizma pa do najmlađih slikarskih parisizama, jedno je nastojanje očito: izraziti se bojom.

Time je kazano mnogo, no nije razjašnjeno sve. O čistom kolorizmu može se govoriti tek tamo, gdje je boja neobhodno potrebna za samu kristalizaciju doživljaja. Gdje nije pridodana ili sekundarnog značenja, gdje ne oživljuje već je sama život. Uzdignuta iznad svih drugih elemenata postaje suvereno sredstvo, tako da ono, što se želi kazati, ne može biti kazano ničim drugim.

Takva supremacija boje nije istovjetna s megalomanijom boje. Gomilanje šara i ubacivanje krpa kolora zbog praznog efekta ne znači imati bujnu paletu. To ponajčešće znači ne imati nikakvu paletu. Vriednost j bît kolorizma ne treba tražiti u kaleidoskopskom šarenilu, već u logici odnosa, čvrstoći povezanosti korelata, u sugestivnosti cjeline, jedinstvu izgradnje, uvjerljivosti i umjetničkoj istini. I sa skučenom ljestvicom može se koloristički izražavati, samo treba znati postaviti boju na pravo mjesto i u pravom intenzitetu.

Hrvatsko je slikarstvo imalo za Bukovčeve ere tako zvanu »zagrebačku šarenu školu«, ali ona bez sumnje nije predstavljala koloristički smjer po suvremenom tumačenju pojma.

Neke slike majstora Vlaha i Csikosa, obilježene su šta više jakim kolorističkim naglaskom, a ipak se ne mogu smatrati ni izvodima posebne predpostavke ni plodovima novog gledanja na probleme govora boje. Na tim je platnima izrazit dualizam linija-boja, kakav nalazimo u djelima starih škola. Pa i tamo, gdje je izražavanje na oko slobodnije, boja se pokorava tematici, kanonu prošlosti, ne vlada plohom i ne nameće specifično svoje zakone. Ili je dio clair-obscura, uzdiže svietle mase i produbljuje sjenu, ili je sredstvo da se prikazano oživi i uljepša. Upotreba divizionističke tehnike u okviru akademske manire ne mienja osnovni značaj takvog slikarstva.

Ako »medulićevac« Rački i slaže djeliće žarkih boja u patetične aranžmane s jakim suprotnostima, boja ipak ne komponira vej ilustrira. Osim toga, sredstva ne izlaze logično iz koncepcije, kao posljedica umjetničkog nazora, već su vanjski primienjene na fantazijsku fabulu, koja je sama po sebi u protivštini s postulatima impresionizma.

Račić i Kraljević, iako Habermannovi đaci, stvaraju svoja najbolja djela na osnovi ranog francuzkog impresionizma. S njihovim realizacijama ulazi početkom stoljeća u hrvatsku umjetnost novi duh: čisto pikturalno shvaćanje.

Nacionalistički program »Medulića« (1908.) s politički obojenim smjernicama, kultom narodne pjesme i literarne tematike suprotstavlja se doduše ovoj orientaciji, ali ne može spriečiti, već samo usporiti započetu evoluciju. Pojave Račića i Kraljevića potisnute su načas u pozadinu, no čim se njihova platna shvate i ociene, postat će uzori i putakazi novim naraštajima.

U vremenu između dva rata započinje hodočasće mladosti u Capitale de l'Art, i posljedice zanešenjačkih izleta u ateliere Pariza ili bar njegovu duhovnu i artističku klimu goleme su. Jedan pogled u nepoznato, i već su usvojene nove vrjednote i mjerila, nova ljepota i — nove zablude.

Neposredni i posredni utjecaji »pariskog meridijana« očitovali su se različito u hrvatskom slikarstvu. Reakcija pojedinca pred tim zamršenim kompleksom umjetničkih problema i zbrkom pasatističkih ništetnosti ne mogu se svesti na neki sustav shema. Svaka osobnost ima svoju problematiku, mora se izpitati i odieljeno i u vezi s izvorom pobuda. Posljedice brojnih dodira i sve kategorije uspjeha i poraza upućuju da je prihvaćeno mnogo, i pozitivnog, i mutnog, i konstruktivnog, i razornog. Takva je bilanca neminovna. No pomodno i similiikovno moglo je tek kratko vrieme zaokupiti ili zbuniti prave nadarenosti. Uztrajan i sabrani rad oko izgradnje ličnog izraza razpršuje nebuloznosti, kakve god one bile proveniencije.

To dokazuju najiztaknutiji hrvatski umjetnici. U neprestanom kretanju, rastu i obnavljanju našeg suvremenog slikarstva može se jasno uočiti nastojanje i starijeg i mlađeg naraštaja, da igrom boja, više ili manje samosvojnom, konkretiziraju doživljaj. Pri tome treba naglasiti: sama klasifikacija »kolorist« ne izriče nikakvu ocjenu umjetničke kakvoće.

U krajinama Mihovila Krušlina (* 1882.) boja je tek nosilac ugođaja, sredstvo da se zabilježi lirska atmosfera oko objekta ili iztakne njegova slikovitost. Becićevi (* 1886.) rani radovi predstavljaju neposredni nastavak Račićevih i Kraljevićevih težnja. Usvajanje jednolično smeđe intonacije, jako naglašavanje oblika, modelacija tamnim sjenčanjem daje Becićevim platnima jednog cielog odsjeka sasvim izmienjen izgled. Tek poslije god. 1930. postaju njegove slike svjetlije, boja pročišćena, a koncepcija koloristička, iako se u njima vazda naziru tragovi žutosmeđe dominante. Babić (* 1890.) je neko vrieme na svoj način primjenjivao Van Goghovu metodu izgradnje. Nemirni duh Mišea (* 1893.) naginje traženju. Slikar je na više načina izkušavao svoje sposobnosti i tiekom dugog razvoja primao brojne pobude. Tek u posljednje vrieme, poslije boravka u Parizu priklonio se podpuno boji, s kojom još suviše eksperimentira. Tražeći snažna djelovanja, zapada ponekad u ekscese boja.

Vladimir Filakovac (* 1892.) izražava se također bojom, svladava ovo tvorivo liepom majstorijom, ali ostaje suviše u vanjskom, u aranžmanu, pa se za volju efekta i dopadljivosti razmeće šarenilom confetta. Vilko Šeferov (* 1895.) izgradio se pretežno na francuzkim majstorima novijeg vremena. Jedan od najdosljednijih kolorista hrvatske umjetnosti. Njegova sočna, fino uravnotežena paleta govori samostalno i vrlo uvjerljivo. Kao portretista uspieva širokim, pastoznim predavanjem dati psihološku atmosferu i fizičku sličnost ne žrtvujući ništa od likovne kakvoće. Istoj generaciji pripada i Ignjat Job (1895.—1936.) slikar razbarušenog temperamenta i sirove kolorističke fakture.

Dok se u slikarstvu Milivoja Uzelca (* 1897.) ukrštavaju i miešaju prerazni elementi dekorativnosti i čiste pikture, i tek neke stvari imaju jedinstvo kolorističke ekspresije, Leo Junek (* 1899.) već više od deset godina rješava problem boje. Značajke Matissova fauvizma spaja s lepršavošću Dufyeva poteza, a služi se i postupkom konstruktivizma. Spoznao je abstraktnu vriednost boje i ušao u njene zakone. Ne nieče zbilje, ali naginje kombinatorici. Kadikad stvara konstrukcije, pa zbijeno i sažeto prenosi oblike imaginarne stvarnosti na platno, kadikad samo reproducira pojednostavljeni i intenzivirani dojam prirode. Junek je u tolikoj mjeri usvojio specifične parisizme, da njegova plošna kolorističke koncepcija doslovno izlazi iz atmosfere Pariza i njoj se vraća.

Kompromisno stanovište između realnosti i imaginacije, između boje i tonovanosti zastupao je rano preminuli Juraj Plančić (1899.—1930.) evokator fino ugođenih prizora, u kojima spaja duh modernizma s ukusom tradicije.

Kamilo Ružička (* 1899.) prebrodio je utjecaj kubizma i Masereela, jer je tuđe elemente više primienio u cilju da izkuša metodu nego da oponaša smjer. Danas gradi sliku uvećanim mrljama neoimpresionista, zamienivši čistu boju različito stupnjevanim tonalitetima.

Slikari koloristi rodeni u ovom stoljeću, pokazuju još veću raznolikost shvaćanja i širi razpon ideologija. Jedni su već došli do definitivnih posljedaka, a pred drugima je još priličan put do podpune umjetničke zrelosti. Njihovim stvaranjem započinje jedno novo poglavlje hrvatske likovne umjetnosti.

VLADISLAV KUŠAN

ČETIRI PJESME

DJEVOJKA I RUŽE

Noć miriše zviezdama i cvatom,
U polumraku sat se satom mienja,
U djevojčici slike o nepoznatom
I umornost od dugoga bdienja.

Ognjicu ućuti da se penje
Zgrčena u nekoj sladkoj ježnji,
I ču samu sebe kako stenje
Podavajuć se snatrenju i čežnji.

I trgnuvši se skoči svome stolu,
Gdje ruže cvatu nemirom u vazi,
Te kidajuć ih biesna čelo smršti,
Al osupnuta, kad iznenada spazi
Da je mjesec osvjetljuje golu,
Po sebi prosu ruže iz pregršti.

POPODNE JE BILO

Popodne je bilo, modar, sunčan tren,
Izgarale su čežnje i žene i trešnje
I s vida nesta lik dražestan njen,
A srdce se stisnu i gorče i tješnje.

Ostah drhtav i na sebe ljut:
O, zašto rekoh — ne — i drugi put?
I sigurno je koraknula nogom
Odilazeći, ne rekav ni zbogom.

Da li se to slučaj ili sudba zgodi:
Razstanak dviju ljusaka na vodi,
Koje zanos struje pjenušav i lud
Nosi — al riedko kad na isti prud.

PUTOVANJE

Ta pjesma, što je pjeva vagon,
Jednolična je, al gle čuda,
U meni uviek budi nagon:
Putovati a ne znat kuda.

Bez izprava i karte putne,
Grliti ljude i pejsaže
I oči od suza mutne
I bezbrižan smieh sa plaže.

I ići, ići bez prestanka,
I ne znat oblik svoje sreće:
Je li žena ko breza tanka,
Il možda jedno samotno veče?

PREDPROLJETNA NOĆ

Već suton kaplje u umorne zjene
San i drogu mirisavu snova,
I nepomične nas pokrene i krene
U sjajne luke dalekih gradova,

Na mjesečine i rosne proplanke
Gorske, gdje noću izvor samo bdije
I srebrom kapi i biserom što lije
Mije noge biele breze tanke.

A dotle izvan našeg postojanja
U tami — u dražestnom stidu,
Cblači drvlje nagost svoga granja
U lišće i cvieće i tako sati idu

U susret jutru, kad otvaramo oči,
U čudu nad tajnom čarolijom noći.

MARIJAN MATIJAŠEVIĆ

ISUKRST

U kasno predvečerje.
Na crkvene lađe pao je mir — mir svetački.
Nema nigdje takvog mira. Samo u crkvi — nakon dugih, vrućih molitava, što ih je od jutra do mraka slalo bezbroj duša pod plave svodove.
Izpoviedaonice su prazne. Nema u njima božjih slugu niti skrušenih pokajnika. Samostanski otci povukli su se među zidine samostana, a pokajnici izčeznuše iz crkve i izgubiše se u metežu grada.
U crkvi je mir. Ali u tom miru kao da još titraju maglice pokajničkih uzdaha i kruže crkvom nevidljivo.
Kao da su neizrečeni griesi, kojima ne dostajaše snage, da se jave na drhtavim usnama potnika, pa ostadoše neizrečeni i lutajući bezutješno crkvom traže upokojenje — razrješenje... Savjest nepoznatih, bol i grižnja nesmirenih — —
A s oltara — s velikoga križa — Isukrst, sa svojim blagim pogledom kruži po crkvi i prašta.
On prašta sve...

MIHOVIL NIKOLIĆ

POJAVA RATA I MIRA S DINAMIČKOG POGLEDA

POVODOM DJELA W. MÜHLMANNA: „RAT I MIR"

Svaka se pojava može promatrati u sklopu one perspektive, u kojoj se ona pojavljuje. Te su perspektive dvie: duhovna i prirodna. Tako se pojava, koja je družtvenog značaja, može promatrati ne samo sa sociološkog gledišta, nego s historijskog, ekonomskog, pravnog, etičkog, etnološkog i t. d., drugim riečima s gledišta sviju nauka, ukoliko su i duhovne. S druge strane t. zv. prirodne nauke imadu svoje posebno područje, kojega se bit načelno ne smije miešati s biti družtvenog područja. Prirodne pojave za sebe ne mogu biti predmet družtvenih znanosti; tek ukoliko ove dovode do posljedica u družtvenom životu, mogu iste proučavati i družtvene nauke. Samo utoliko imade smisla »stapanje« prirodnih i družtvenih nauka; i samo ukoliko se ne izgubi s vida duhovna strana čovjeka, mogu se uvoditi zasade prirodnih znanosti i u družtveno područje.

Svaka nauka teži da što sistematičnije složi građu, s kojom razpolaže. Osim toga ona teži i za tim, da nam što podpunije razjasni činjenicu, koju razmatra. Ali kako se skoro svaka pojava dade gledati s više strana, naravno da se ni jedna ne da podpuno obuhvatiti samo jednom znanosti. Zbog toga se često u nauci pokušava udružiti jedan, dva, pa čak i tri načina gledanja na jednu stvar, nastojeći tako da se o njoj dobije što podpunija i točnija predočba. Ali pri tome se ne želi izaći iz granica određene nauke, nego se samo nastoji izpuniti njen okvir slikom življih boja. Tako se na pr. može upotrebiti sociološko gledanje u poviesti, ili poviestno u ekonomiji ili psihologijsko u sociologiji ili rasističko u etnologiji. Samo se mora paziti, da se ova miešanja različitih metoda suviše ne nategnu, to jest da se ne miešaju one metode, koje ne spadaju skupa, tako da se ne bi dobila mjesto točnije izkrivljenija slika.

Sve je to bilo potrebno reći prije prikaza knjige Wilhelma M ü h l m a n n a, docenta za etnologiju na sveučilištu u Berlinu, »R a t i m i r«, jer se baš u tom djelu pokušava spojiti etnološko s rasno-biologijskim gledanjem uz pomoć sociološke metode i s ciljem političko-odgojnog značaja. A sve se to želi uključiti u etnologiji i na taj način dati podpuniju sliku svog predmeta unutar te znanosti. On sam naziva ovako shvaćenu etnologiju »političkom etnologijom«, a upravo na primjeru rata i mira misli, da će moći najbolje pokazati ne samo opravdanost svoga shvaćanja nego i problematiku, koju postavlja politička etnologija. Stoga razmatrajući ovu njegovu knjigu treba imati u vidu dva momenta: prvo, pisac upotrebljava nov način gledanja u samoj etnologiji, a drugo, prikazuje nam se svakako jedna od najzanimljivijih i najsudbonosnijih pojava

čovječjeg roda, rat. Zbog toga treba govoriti ponajprije o jednom, a zatim o drugom momentu i prikazati što je osebujno pisac dao pri razvijanju misli o te dvie različite stvari, te konačno ocieniti piščevo nastojanje pri obostranom povezivanju oba ta momenta.

U samom predgovoru djelu (kojeg je napisao M. K.) govori se jasno o prvom momentu. Mühlmann drži, da samo povezanost i izprepletenost antropologije, etnologije i sociologije mogu odkriti sustav primitivnih ljudskih zajednica kao i njihove odnose. »Pitanja rasne i kulturne veze, te o to vezane krize i nova prilagođivanja trebaju biti u središtu buduće etnologije«. No ta prilagođivanja čovjek ne vrši kao izolirano biće, nego u organiziranom obliku, kao član neke zajednice. Zbog ovoga momenta »zajedničtva« potrebna je i socioložka orientacija u etnologiji. Međutim baš taj odnos biološke stvarnosti prema »duhu« i »kulturi« te družtveno biće čovjeka čini potrebnim izticanje nekih pitanja kao što je političko jedinstvo, narodno samoodređenje, ograničenje prema stranim skupinama, političko gospodstvo i t. d. Sva ta pitanja zbog svoje posebne nutarnje vriednosti omogućuju novu granu etnologije, političku etnologiju. A prema Mühlmannu politička etnologija omogućuje i političko obrazovanje čitalaca, koje je danas prieko potrebno, da bi se duh održao spreman na borbu u obranu tako divne stvari kao što je europska kultura. Dakle potrebu za političkom etnologijom potiču ta dva momenta, od kojih je jedan objektivne, a drugi subjektivne naravi.

Daljnja tvrdnja, koju postavlja Mülhmann jest, da se glavna kategorija međusobnih odnosa političkih zajednica nalazi u obračunavanju ljudskih skupina među sobom i sa svojom okolinom. Narod ne postoji sam na svietu, te se mora afirmirati u borbi s drugim narodima, pa se zato na primjeru rata može najbolje razmotriti cjelokupni sklop pitanja, koji potiče politička etnologija.

Kad je pojava rata tako važna za cjelokupnu političku etnologiju, mora ona sama imati neko posebno značenje, koje ne će imati ostale pojave toga područja. Ovu osobitost Mühlmann izrazuje u dinamičkom shvaćanju rata, a to će reći da postoji ritam ratnih i mirovnih razdoblja, koji omogućuju politički razvitak naroda. Proučiti strukture rata i mira, svaku za sebe kao i cjelinu, zadaća je pisca, kako nam i sam kaže.

To je glavna teza Mühlmanna o ratu i njegovoj funkciji u ljudskom družtvu. No u svoje raspravljanje o ratu uključuje Mühlmann i prikaz mira. To je u vezi s njegovim osobitim gledanjem na cjelokupnost toga problema; prema njemu postoji funkcionalna veza rata i mira, koja se očituje u tome, da uređen rat, t. j. borba, u kojoj se zaračene strane drže određenih pravila, omogućuje mirovne uredbe, a pravila borbe proizlaze iz ratovanja tradicionalno zavađenih stranaka. Ovo imade u konkretnoj poviesti za posljedicu izmjenjivanje rata i mira, pa je to normalno stanje čovječanstva, barem u njegovim primitivnim prilikama.

Za Mühlmanna je od temeljnog značenja podjela rata na uređeni rat i neuređeni rat; prva daje prednost otvorenoj borbi, a druga prepadu. Od ove razlike povlači pisac sve svoje dalekosežne zaključke, koje smo spomenuli. Oko ovih razlika nalazimo okupljene najvažnije elemente političke etnologije, a možemo gotovo reći i cieloga primitivnoga družtva. To se najbolje vidi u prikazu osobina političke zajednice kao takove i u prikazu konkretnog očitovanja njenih dodira sa stranim zajednicama. Tu dolaze do izražaja mnogi momenti, koji sami po sebi još nisu čisto političkog značaja, ali koji u praksi gotovo uviek dovode do političkih izprepletenosti i koji potiču politički razvitak, čijim oblicima posvećuje pisac posebno poglavlje.

Naravno da sva ta pitanja nisu mogla biti načelno obrađena kao spomenuta temeljna pitanja, već ih se moglo dodirnuti samo u njihovu značenju za rečena pitanja.

Osim ovih pitanja, koja smo upravo spomenuli, dakle političke zajednice kao takove, rata, mira, političkog razvitka, razmatra pisac još i poviestne uvjete političke veličine, te konačno ukratko utvrđuje mjere narodne samopomoći od štetnog ugrožavanja narodnog bića, kako ih nalazimo u poviesti.

To su glavni problemi, kojima Mühlmann posvećuje veću pažnju i koji prema njemu čine okostnicu političke etnologije. Sad ćemo ukratko utvrditi, koji su ti momenti, koji su sastavine dinamičnosti političke zajednice, a koja se ogleda u ritmičkom sliedu rata i mira.

Ako pogledamo zajednicu samu za sebe (u etnologiji je takva temeljna zajednica klan) dakle u statičkom stanju — što je u stvari samo fikcija — nalazimo već neke crte, koje omogućuju ostvarenje njezinog političkog obilježja i koje učvršćuju zajednicu prema vani. Tu treba ponajprije ubrojiti klansku slogu, koja obvezuje članove da u slučaju povrede jednog člana klana, priteknu ovome u pomoć, običaj posvete mladića, gdje se često izpituje i izkušava njihova hrabrost i izdržljivost, savez muževa, koji je nosilac političke volje zajednice, vodstvo i autoritet poglavice, napose u ratu, te ustanovu patriarhata. Nadalje, svaka narodna skupina pridieva sebi sve važnije vrline i imade o sebi uviek povoljno i superiorno mišljenje, te strance smatra nečim nižim od sebe. Polako si tek probija put saobraćaja sa stranim zajednicama i to, kako Mühlmann ističe, ponajprije putem gostoprimstva, zatim srodstva (pravo i umjetno), trgovine, kulturnih putova (kao različite zajedničke svečanosti raznih plemena, ples, pjevanje, zajednička novčana sredstva, zajednički elementi kulta). Od ovih sredstava pisac daje osobitu važnost gostoprimstvu, koje se vremenom pretvara u javnopravnu ustanovu i imade dalekosežno značenje za političko saobraćanje, pa kod primitivnih naroda često dovodi do pojava, koje sliče na običaje naše diplomacije.

No sve te vrste obračuna sa stranim zajednicama nadilazi svojom intenzivnošću i važnošću, obzirom na posljedice, rat. Mühlmann ponajprije razmatra psihične osnove pripravnosti za borbu, pa za razliku od dosad uobičajenih

analiza (napose kod Steinmetza) smatra, da je kod primitivne psihe jedna od glavnih osnova pripravnosti za borbu, strah i nepovjerenje prema neprijatelju, koje se može nazvati stručnim suvremenim psihologijskim nazivom »skupno ludilo«, te nagon za nasilnim izljevom ovih čuvstava, koji iz toga proizlazi. Zatim tu dolaze do izražaja osobne sile, među kojima se najviše ističu ratni vođe. Pisac ukratko navodi i uzroke, koji dovode do ratnih zadjevica, zatim naoružanje (gdje posvećuje osobitu pažnju »duhovnom« naoružanju), udio žena pri ratnim pripravama. Strategiji i taktici daje pisac razmjerno najviše prostora, smatrajući ih najvažnijim djelovima problema rata. Osobito ističe važnost ceremonialnih priprema, jer primitivni narodi već njima žele odlučiti izhodom borbe, t. j. čarolijom žele tako oslabiti neprijatelja, da ga mogu odmah prepadom savladati. Primitivni narodi upotrebljuju taktiku prepada, a trajnije obsjedanje napadnutoga nije im poznata stvar. Kako se vidi, primitivni narodi žele da jednim udarcem steknu pobjedu i svako odugovlačenje borbe oduzima im hrabrost za nastavak borbe. Kao ratne ciljeve nabraja pisac odmazdu, osjećaj moći i slavu, izravnavanje gubitaka plaćanjem pomirbine i konačno gospodarska čista dobit (ova se prema mišljenju pisca može najrjeđe naći). Najveće značenje za problematiku dinamike rata nalazi pisac, kako je već spomenuto, u izgrađivanju pravilne borbe, jer ona omogućuje ustanove kao što su navještavanje rata, ratišta, utočišta, neutralizacija stanovitih osoba, ograničenje borbenih sredstava — a sve to pripravlja put za mirovna utanačenja i prema tome za mir. Što se tiče mira, pisac promatra ponajprije osobne, a zatim neosobne (vjera, kultura, politička volja) snage pomirbe. Začudo vjeri ne pripisuje onu snagu pri pomirbi, koju joj inače daje moderna sociologija (napose nakon proučavanja Maxa Webera).

Posljedice rata su dvojake: s jedne strane dolazi do političkog proširenja dotično proširenja mirovnog područja, a s druge do narodne samopomoći u slučaju ugroženosti; Mühlmann razglaba napose prvi slučaj, te uz pomoć mnogih pojmova političke sociologije, pokazuje kako se upravo tradicionalno zavađene neprijateljske skupine nalaze u međusobnoj družtvenoj vezi, koja može postati preduvjetom prijateljskih odnosa . Ovo »poviestno drugarstvo« kako ga naziva Mühlmann, dovodi do dalekosežnih posljedica u političkom životu — ono dovodi do političkog proširenja bilo u obliku saveza bilo u obliku višeg jedinstva. Zaštitna suverenost i odjelba su dva najvažnija načina, kojim se izvršuje političko proširenje. Prvi se sastoji u tome, da jedan narod uzme u zaštitu cieli neki drugi narod, pa se, uzevši ga tako reći pod svoje, stopi s njime u jedan novi narod, dok se drugi svodi na podčinjavanje jednog naroda pod drugi, time da se podloženi narod nalazi u izričito služinskom odnosu prema gospodujućem narodu. U ovom slučaju znade nakon nekog vremena doći do kriza gospodujućeg sloja, koje su izazvane pomicanjem družtvenih, duhovnih, uljudbenih gospodarskih ili brojčanih odnosa pojedinih narodnih slojeva, kod kojih nije dolazilo do kulturnog izjednačivanja kao u slučaju zaštitne suverenosti. Kod odjelbe imadu veliku važnost stočarski narodi, pa

pisac razmatra u vezi s njima njihove vladalačke sposobnosti, a u vezi sa zaštitnom suverenosti razvitak kaznenog prava. Ali ovi momenti političkog razvitka imadu za posljedicu još i oduhovljenje borbe unutar proširene zajednice; oni nam ujedno pokazuju put, kojim se mogu kanalizirati borbeni nagoni, te prema tome zadobiti za miroljubiv rad mnogi koristni poticaj, koji se prvotno izražava u bojovnom držanju. Konačno pisac nalazi kao uvjete političke veličine nekog naroda tri momenta: substanciju narodne snage (rasu), organizaciju narodne snage i državničko umieće, koje se očituje u poviestnom vodstvu i upravljanju narodnim snagama. Napose ovome posljednjem momentu posvećuje pisac osobitu pažnju.

Ovaj prikaz ne bi bio podpun, kad ne bi na koncu spomenuli i teoretsko-političke predpostavke, od kojih Mühlmann polazi. Idejni moment, koji ga vodi u razlaganju, uzeo je pisac od Carla Schmitta. Taj moment jest potreba razlikovanja prijatelja od neprijatelja, u čemu se prema C. Schmittu nalazi pravi politički osjećaj. Iz toga proizlazi zahtjev najjače organizacije sviju sila u nekom narodu, kako bi se što djelotvornije mogao oduprieti neprijatelju. Kako se te predpostavke teorije ostvaruju u životu želi nam Mühlmann pokazati na primjeru primitivnih naroda. Naravno da je tu otvoreno polje za razpravljanje i razmimoilaženje mišljenja, ali se ne može zaniekati, da ne samo da je zanimljiv pokušaj ovakove primjene jednog čisto teoretskog načela, nego da nam Mühlmann u svojim izlaganjima otvara nove poglede u dinamički razvitak primitivnog družtva, podkrepljujući svoje navode obiljem etnografske građe, te nam tako pokazuje kako se na čisto znanstveno dokumentaran način mogu provoditi nove ideje u znanosti. Tako čitajući ovu knjigu možemo imati dvostruku korist, da ne samo da dobijemo sistematski pregled o tako važnoj pojavi, kao što je rat, nego da se upoznamo i s novim nastojanjima u tako zanimljivoj znanosti kao što je etnologija. U tom pogledu Mühlmannovo djelo je vrlo poticajna knjiga, i ono nam dobro dolazi u današnje vrieme na hrvatskom jeziku.

M. BALEN

MEMENTO ZA SUBOTU UVEČER

Psalam od Asafa, «Jer milosrdu Njegovu nema kraja»,
Psalam za liru sa deset struna, što se sinovima Kore poklanja,

Psalam Davida kralja, kad ga je Adulama pećina krila,
Psalam poradi sina mog Absalona, kad voda je sve do moje duše prodrla,

Psalam Salomuna kralja, kad se Hrama zbi posveta,
Psalam Jeremije i Ezekiela za vrieme od sedamdeset ljeta,

Pjesan Simeona, pjesan Zakarije,
Uznošenje glasa Presvete Djevice Marije,

Nad propalim Carstvom Te Deum Augustina i Ambrozija,
U koncilima jeka snažna Creda Svetog Atanazija,

Sekvencija od Nottkera, proza Adama od Saint-Victora,
Introit uzkrsne Velike Mise, zapjevan glasom Praecantora,

Jecaj u srdcu gluhaka, prodirna melodija sirotana,
I latinski Paul Claudela zadnjih dana!

Nek se dopade Tebi ovaj s koljena na koljeno neobičan glas i rieč ova kratka
Od jednog jedinog glasa, koji je iznad ostalih glasova ko pjev, što ga slavuj satka.

Poema Paul Claudela, što je u kraju slagaše Azije,
Daleko od pogleda svih ljudi, u vrieme silne apostazije,

Flauta bas kao trublja za vrieme buke
drzke profane,
U zbrci glasova artikulacija fraze jasne i
snažne.

Suhoparni versi, a iz srdca dašak mu žarki
spram domovine,
Kad duž zidina hodaše Kambalike, prisluškujuć
iz Tartarije glase kukavičine.

Ili pod iztruhlom vrbom, kraj velike mrlje
od soli,
Na zemlji uništenoj napô, koju nebo i
voda slana nagrize toli.

Ah, i samog u meni neka nestane daha,
nek mi jezik usahne,
Jeruzaleme, ako te duša moja ikad zaboravi
dadne!

Ko što na živinčetu svome uzdiše pu nik i
gleda zviezdu bez kraja,
Tako i srdce moje izvorima žuđenim
prianja!

Tamo je ista tišina i noć je tamo ista,
Ali je iza mene vrieme i znam, da kraj je
svemu doista.

I u jedan mah, nenadno, u vjetru dana, koji se rađa,
pjev zamietih čist, što ga izvije
Ptica neba, koja se kapitula laća i
kratke lekcije.

Paul Claudel, Corona Benignitatis anni Dei. Preveo: *Jakov Kostović*

PAUL CLAUDEL

Činjenica je, i to znatna činjenica, da su većina velikih imena suvremenog francuzkog pjesničtva poznati katolici. Tko bi o tom sumnjao, dosta bi mu bilo uzeti u ruke Antologiju katoličke obnove (Anthologie de la Renaissance catholique), koju je izdao Louis Chaigne, a predgovor joj napisao sam Paul Claudel.

Treba priznati s Claudelom, da se već od početka našega stoljeća nalazimo pred jednim od najzanimljivijih književnih obrata, kojima je poprištem bila Francuzka; i da se »gotovo može reći, da u Francuzkoj nema više poezije osim kršćanske poezije«. Pokraj njega jedan Louis Le Cardonnel, Charles Péguy, André Lafon, Francis Jammes, Max Jacob, Loys Labèque, Henri Ghéon, Louis Mercier, Louis Lefebvre, da navedemo samo neke preminule ili poneke starije, sačinjavaju veliku družinu »začinjavaca«, u kojoj bi bilo težko označiti mjesto i podieliti nagrade.

Zaista Claudel nije imao krivo, kad je u jednoj od svojih velikih oda na početku godine 1900. uzkliknuo: »Pozdravljam te, zoro ovog stoljeća, koje nastaje...« Istina je, Francuzka je odtada prošla kroz mnoge jade, nesreća se survala na nju: uza sve to ona može bez bojazni prihvatiti ljepšu od Horacijeve stoljetnu pjesan svoga velikog pjesnika, koji se pred sedamdeset i pet godina rodio, kako je sam na to podsjetio, jednoga dana između Racina i La Fontaina, u srdcu Francuzke.

»Poklisar svoje domovine i poklisar svoga Boga«, tako ga nazva Dom Achard. Doista u pozadini svih njegovih poema i svih njegovih drama ima katolička duša, ima francuzka duša. Od onog poslijepodneva, kada je na božićnoj večernji, u parižkoj Notre-Dame, imao, kako reče, iznenadno nadahnuće, kada je najedanput zadobio božanstvenu sigurnost, nije prestao oko sebe širiti sjaj i ljubkost kršćanske istine.

»Kad bi Claudel bio samo velik pisac, ne bi nas se doimao u tolikoj mjeri. No Claudel je čovjek Božji.« Takav je stav zauzeo Jacques Madaule prema auktoru »Cipelice od satena« (Le soulier de satin), u svome djelu »Le génie de Paul Claudel«. Postaviti se na to izključivo katoličko stanovište, da se prodube djelo pjesnikovo, ne znači zatvoriti se među nepromjenljive ograde, ni samovoljno ograničiti predmet: naprotiv, to će reći usredotočiti ga u isti mah i proširiti sve do granica bezkrajnoga.

Genij se Claudelov ne može podpuno razumjeti nego u svietlu katoličtva. Katoličtva snažnog, totalnog i nepogrješivog. Katoličtva »katolika sa crvenim zrncima«, kako se o njemu izrazio jedan njegov štovatelj. I isto tako katoličtva »katolika svježega zraka«, koji se nije htio zatvoriti u filozofske sisteme, već koji je obišao sve zemlje i sva mora, koji je iztražio sve najudaljenije civilizacije u vremenu i prostoru i koji je mogao prodrieti do njih zahvaljujući svome svojstvu katolika. Claudel, njegova misao, njegovo djelo nerazdvojivi

su od njegove vjere: to je središte, objašnjenje, raison d'être djela Paula Claudela.

»Bog je postavio snagu u tog čovjeka. Silan utisak izbija iz njegove osobe, kao i iz njegova djela. Kad ga gledaš s njegovim velikim čelom, s njegovim pažljivim očima, staneš pomišljati na redovnika, koji je sv. Tomi Akvinskome nadahnuo čitav jedan dio njegova djela«. (J. Soulairol). Ima naime izvjestna crta, koja ga čini srodnim s carskim pjesnicima: kao Vergilije, kao Dante nikad Paul Claudel nije zanemario znanosti. Jednako se dugo zabavio teologijom i filozofijom. Prije prvog svjetskog rata pisao je iz Hamburga, da živi u razmatranju Biblije, svetih otaca i dviju Suma. Znanost ne smeta pjesničtvu, kao što se snaga ne suprotstavlja nježnosti. »Dvie različite i odvojive djelatnosti, koje samo traže, da se uzajamno pomažu«, kako kaza abbé Bremond govoreći o askezi i molitvi.

Claudel je kozmički pjesnik, kojemu se ne možemo približiti, a da se ne osjetimo izobilnije u radosti. No uza sve to njegova duša ostaje duboko tajanstvena, jer »čovjek ne može nikad shvatiti čovjeka«, kako ono reče netko. I što je on dao, to je dao iz preobilja samoga sebe.

Ali ima jedan elemenat, koji služi kao ključ njegove umjetnosti, a to je sklad. U Villeneuve-sur-Fère, tako ga vole zamišljati, popelo se diete Claudel na stablo, s kojeg kuša zamietiti harmoniju svietu. U toj harmoniji treba potražiti elemente pjesnikove umjetnosti, njegovu »nauku«, koju na poseban način izlažu njegova dva eseja: Poznanstvo s Iztokom (Connaissance de l' Est) i Pjesničko umieće (Art poétique). »Pjesničko umieće« je velika dogmatična razprava, u kojoj se prikazuje čitava poviest kao odvijanje saga, kojega se samo naličje i po neki dielovi pokazuju na ovom svietu i kojega nam sjaj može odkriti jedino vječnost. Svemir nam pak ukazuje u svietu tradicionalne filozofije kao vazda novi pjev neizrecivog Izvođača. Niz slika iz Kine i Japana i stečenih izkustava, na koja se oslanja nauka, nalazimo u »Poznanstvu s Iztokom«.

Već u tim knjigama ima uzornih stranica francuzke književnosti i one bi dostajale slavi kojeg pisca. No Claudel odlaže glasbalo, na kojem je utvrdio svoje majstorstvo, da piše stihove, koji izprva izgledaju neobični, ali koji su prožeti visokim nadahnućem. To je poezija, koju prožima izvanredna snaga osjećaja i misli. Bujica novih i točnih slika oživljuje njegovo pjesničko djelo, u kojemu se nalazi založen savkoliki čovjek: Pet velikih oda (Cinq grandes odes) i Corona Benignitatis anni Dei i Onaj sat izmedu pramaljeća i ljeta (Cette heure qui est entre le printemps et l' été), kao što i Podnevna podjela (Partage de midi), Zlatna glava (Tête d'or), Grad (La Ville), Počin sedmoga dana (Le Repos du septième jour), Zalog (L'Otage), Navještenje Marijino (L' Annonce faite à Marie), Svetačko lišće (Feuille de saints), Pjesnik križ pogledava (Un poète regarde la croix), Kristofor Kolumbo (Le Livre de Christophe Colomb) ili ona neobična Cipelica od satena (Le Soulier de satin).

Pet velikih oda u izljevu lirizma izražavaju poslanje pjesnikovo: obuhvatiti sve stvari i služiti se njima, da opet nađe Boga i da im putem rieči dade,

čime bi vratile Bogu, što su od Njega primile. U Zatvorenoj kući (peta oda), u kojoj se imaju sabrati tri Crkve i koja obuhvaća sva stvorenja, pjesnik zauzima sredinu »sličan drvu Križa, koje nam put utire između zemlje i neba«. Vizija svemira, što se tiče Claudela, ne odvaja se od katoličke vjere i on ne može promatrati sviet, a da u njemu ne nađe Boga, te se opet ne može vinuti do Boga, a da u Njemu ne nađe sviet i ljude, braću svoju:

»Bože moj, koji si me doveo sve do ove krajne točke svieta, gdje zemlja nije više nego malo pieska i gdje se nebo, što si ga podigo, nije nikad oku mojemu sakrilo.

Dopustiti nemoj, da među barbarskim narodom ovim, kom jezika ne razumiem,

S uma smetnem braću moju, a to su svi ljudi, slični mojoj ženi i djetetu mome.

Ako astronom, napeta srdca, čitave uz ekvatorial provodi noći,

Motreć jednako izvjedljivo i s uzbuđenjem Marsovo lice kao koketa, koja u zrcalo svoje zuri,

Koliko više od najčuvenije zviezde ne mora li za mene biti

Tvoje najskromnije diete, što ga stvori ti na sliku svoju?...«

Sviet je Claudelov nešto sasma drugo nego sviet Descartesov; Njegove su granice sam Bog. U tom svietu pokreti duhovnih moći ne mogu biti tuđi pokretima tjelesnih substancija. Adam u zemaljskom raju umio je zamietiti njegovo jedinstvo i njegov sklad.

Ona riedka sposobnost gledati stvarni sviet u njegovoj cjelini i u njegovim pojedinostima, u njegovu neprekidnomobnavljanju, kao i u njegovoj nerazorivoj vezi sa svim minulim vjekovima, eto što napose obilježuje Claudela, koji prihvaća onu Chestertonovu, da »priroda nije mati, već sestra«. I ta ideja prevlađuje u Pjesničkom umieću, kad nam u toj knjizi, koje naslov treba shvatiti u grčkom i izvornom smislu rieči: poiein, činiti, proizvoditi, stvarati, veliki pjesnik pokazuje, da se svaki čovjek, netom se rodi ima na neki način uskladiti sa čitavim svemirom, sa čitavom tom prirodom, koja je stvorena kao i on i koja je kći istoga Otca.

Tu je istu misao razčinio u krasnom razmatranju, što ga je objavila La Vie intellectuelle i kojemu je za naslov dao stavak Crkvenjaka (Sv. Pismo): »Non impedias musicam, ne ometaj glasbel« Tu nam opet prikazuje »onaj sklad, kao što je to život ljudski, u kojemu nam se ne daje na izbor, da zauzmemo svoje mjesto, malo ili veliko«. Kad bi, veli, u orkestru violinist htio da zamieni svoje mjesto sa sviračem u kontrabas ili sa cimbuljašem, kakav li ne bi nastao nesklad zvukova! Treba naprotiv da svaki glasbenik svira po svojoj partituri prateći štapić ravnatelja orkestra i pazeći na ulogu svih ostalih. Ta partitura, kaže Claudel, »za nas je knjiga udesa, i koju mi imamo odgonetati od oka i list po list«; štapić ravnatelja orkestra jesu »oni veliki moralni zakoni«, koji uviek moraju predvoditi »privatne pobude«; napokon nema nijednog čovjeka

koji ne bi imao svoje uloge u tom skladu ljudskoga života, uloge, koju imamo poštivati, kao što i ona ima poštivati našu...

Tu sjajnu sliku može shvatiti svaki čovjek zdrava razuma. Ipak nekima Claudel izgleda težak i nepristupačan pisac. Zaista kad piše u stihovima, može izprva zbuniti one, koji ih čitaju. To se naročito tiče onih, koji se zadržavaju pri obliku stiha, jer su navikli na klasični srok i ritam. Takvi bi trebali pročitati na glas nekoliko stranica Claudelovih, dakako, vodeći računa o svim modulacijama i stankama i bili bi iznenađeni orkestralnom snagom takva stila. K tome se grieši, ako se od jednog auktora odmah zahtievaju osebine jednog drugoga. Ako se hoće, da Claudel donosi melodiju Racina i Lamartina, zašto ne tražiti od Wagnera čari Mozartove?«... (J. Soulairol, Alm. cath.) — Zadojen Biblijom i Rimbaudom Claudel je ustrojio svoj redak, koji je gibkošću ravan pokretnom ritmu Eshilovu i shakespearskoj mješavini stila i proze. »Stil iznađoh, a nemaše ni metra ni sroka.« (La Ville). Ali je taj redak tako plastičan, te služi dramaturgu i liriku u isti mah; značajno je, da se u religioznim spjevovima svečani stil polaganije kreće i rado uzima asonancija i rime (R. Lalou: Litt. franç.):

»Gospode, dostojan nijesam, da ti krov taj kao poklon služi,
No rieč samo reci i onaj, što ga ljubiš, ne će više bit u tuzi.«

(Processionnal)

Najzad Claudel sili na razmišljanje. Ali ima li išto jednostavnije? Zar nije to pučka misao, vrlo slična mudrosti starodrevnih poslovica, kao što je ovo: »Mi i previše na svojoj koži naučimo, da je svaka kriva nota, svaka kričava fantazija neposredno kažnjena, kažnjena najprije našom osobnom trpnjom i poniženjem, kažnjena osim toga poremećajem, što ga unosimo oko nas u orkestarsku družinu.«

Iznad te javne muzike, svatko među nama ima svoju prisnu i religioznu glasbu, kojoj se ne smijemo iznevjeriti, jer ona nije manje koristna za cjelinu: stranice Claudelove na široko razvijaju tu misao. Ali se već po tome može vidjeti, koliko velik pjesnik — suprotno sofizmu Platonovu — može pridonieti sreći države. »Grad je boravište duša«, govoraše Claudel u svojim Razgovorima (Conversations dans le Loir-et-Cher) i pokazivaše, da smo stoga, što smo na to zaboravili, postali robovi nesmiljena stroja..., mjesto da smo slobodni suradnici na djelu ljepote i spasa.«

Većina je djela Claudelovih prikazana u dramatskom obliku. Često je među svojim prstima osjetio »gomilu ljudsku kao ilovaču živu«, i iz nje je htio umiesiti bića. Taj se njegov teatar pokazuje s izvjestnim značajkama, od kojih je glavna, da se sve claudelske drame »počinju nasiljem i završavaju mirom. Ali je taj mir vrlo različit od Zlatne glave do Cipelice od satena. Tek na kraju ove posljednje dostižemo mir, koji ni s koje strane nije labav, nepostojan i ugrožen.« (J. Madaule, Le Drame de Paul Claudel). Kad bismo pak dramatsko djelo Claudelovo htjeli definirati, nazvali bismo ga »borbom Jakova s

anđelom, ili radije borbom, koju svaki čovjek vodi s Bogom. No mir se vazda uzpostavlja samo pobjedom Boga i što je ta pobjeda totalnija, to je mir dublji.« (Madaule, ibid.) Zatim kraj pozornice u isti mah jednostavne i tehnički najsuvremenije dotjerane njegove se drame izvode ponajviše uz glasbu.

Kristofor Kolumbo, koga je Claudel iznova oživio u jednom od svojih najljepših djela, možda od svih najjednostavnijem i isto tako velikom, bio je prikazan prvi put u Njemačkoj, u berlinskoj Staatsoperi g. 1930. Daniel Halévy, u svome Courrier de Paris, izpripoviedio je veliku praizvedbu, kojoj je prisustvovao »u otmjenoj i svietloj dvorani, koju je dao podići Fridrik Veliki nekako istih godina, kada je arhitekt Louis gradio Théâtre Français«. Odavna koja priredba nije bila pripremljena s toliko originalnosti. To pokazuje D. Halévy:

»Nema, piše, spuštenih zastora, pozornica je otvorena, vrlo jednostavno tapetirana; tamni se tapeti prostiru sve do iznad orkestra, zastirući proscenium, i mjesto svakog ukrasa pokazujući sa svake strane dvanaest nažganih voštanica. Radi li se o ukopu ili sprovodu jednog svieta? Sve će se zbiti u tom kobnom bezdanu, koji me časkom začuđuje. Ali je prizor veličajan. Iznenada oživi orkestar, ljudi, žene, odjeveni u grubo sukno, duga povorka nahrupi odzada na pozornicu; glasonoše u opremi, knezovi, zakukuljeni monasi; za njima ide objašnjivač. Sve se to množtvo smjesti, zborovi na podijima produženim sve do iznad orkestra, i u dodiru sa samim občinstvom. Objašnjivač otvara veliku knjigu na štioniku: »Sada ćete, veli, čuti poviest Kristofora Kolumba...« Zborovi odgovaraju mumljajući, pjesmom zova i očekivanja; u dnu se otvara tamni zastor i podno neba, kojim pro-laze oblaci, razinom se obzorja vidi, kako se pojavljuje globus, koji se okreće i nosi obrise kontinenata. Jedna golubica, siekući nebo, leti i koleba se iznad... Pjevanje je potresno, vrlo lieno...« — Uzgred je spomenuti, da je Kristofora Kolumba uglasbio Darius Milhaud, koji je u časopisu Yggdrasill prikazao svoju suradnju s pjesnikom. Iz članka se razabire, da je g. 1928. bio dovršen libreto, koji je svojom izvanrednom snagom i lirizmom bio osvojio i bez daljnjega zaokupio skladatelja.

Veliki dramatski pjesnik, Paul Claudel ne prikazuje pajace i marionete, već bića s tielom i dušom, kojih je drama povezana s jedinstvenom dramom kalvarije. Quantum potes, tantum aude. Tu rieč sv. Tome Akvinskoga, u jednoj himni Presvetom Sakramentu, učinio je svojim geslom. Usuđuje se toliko, koliko može, da nam pokaže veličinu i patetičnost naše sudbine. Više nego Eshilov teatar, koga je savršeno prevodio, njegov nam vlastiti teatar odkriva tragične horizonte, baca nas na prag tajanstvenosti... Ali što nije mogao poganin, to može kršćanin: on nam osvjetljuje taj misterij, kojega posljednja rieč pripada ipak ljubavi i miru.

Nego što najviše začuđuje, jest to, da Claudel u svome djelu, koje je bezkrajni komentar Svetoga Pisma, ne odustaje nikako od svoje sklonosti za komično. Nema gotovo njegove drame, koja ne sadrži koju ogromnu šalu, koja za trenutak razprši iznimnu napetost drame. Događa se, da taj izvanredni

dar za smieh, koji čini Claudela velikim francuzkim komičnim pjesnikom, sablazni poneke njegove čitatelje, jer tu šalu smatraju neumjestnom u religioznim djelima. Nije li čak Baudelaire napisao, da je smieh, »elemenat vriedan priekora i đavolskog podrietla«, jer u zemaljskom raju radost nije bila u smiehu: smieh i suze jednako su porod kazne. No Claudel je posve uvjeren, da kršćanski umjetnik ima nešto drugo da radi nego da se dosađuje i da je stvoreni sviet nešto drugo nego škola za dosađivanje. Današnji je sviet nevjerojatno tužan. Sred tog duboko raztuženog čovječanstva provaljuje smieh Claudelov. On nam kaže, da ima jedna Istina stvorena za nas i da nema žalosti za onoga, koji posjeduje istinu. Mjesto da se u tome gleda protuslovlje ili nedostatak poštovanja, čisti smieh pjesnikov jest jamstvo njegove ozbiljnosti i njegove veličine.

Da je Claudel i velik lirski pjesnik, dokazuju zbirke njegovih pjesama. Ali se on takvim pokazao naročito u t. zv. pjesničkoj prozi. Ako je svaka njegova knjiga bila i jest događaj u književnom životu, i nesamo u književnom životu, nego naprosto u životu, koliko li se to više ne mora reći o svezku »Pjesnik križ pogledava« (Un poète regarde la croix). To je knjiga jedre pjesničke proze, od koje ne znam ima li divnije u čitavoj francuzkoj književnosti, koja bi morala pobuditi udivljenje i onih, koji još s nepravom oklievaju pred njegovim stihovima. To je jedna od najuzvišenijih razmatranja, što ih je sviet poznavao o drami na Kalvariji. Knjiga je popraćena sa sedam molitava: za židove, za muslimane, za pogane, za protestante, za bezvjerce, za svoje, za pjesnika samoga. Kako se ne možemo upuštati u taj golemi sadržaj, gdje se nalaze uključeni »zemlja i nebo posve čitavi«, neka nam bude dopušteno zadržati se pri jednom kratkom odlomku molitve, koju Claudel upravlja nebu za svoje. Pošto je spomenuo Bogu svoje najbliže, svoga otca, svoju majku, svoje dvie sestre, svoju ženu, svoje petoro djece i svoje petoro unučadi, pjesnik odmah zatim piše:

»Pravedno je, da Te molim za Arthura Rimbauda, bez kojega se oči moje ne bi odkrile bile licu Tvojemu... Bio je taj mladić surov i zaplašen, taj divljak, taj bjesomučnik, ta skitnica, taj nepopravljivac, taj izgnanik, taj očajnik, taj vidovnjak čije neurednosti i zločine svaki mjesec koji novi glupak nastoji potanko izpripovjediti. No uza sve to, ima isto tako netko, koji na njega misli s nepovredivom vjernosti, s bezkrajnom zahvalnosti, s dubokom ljubavi, kao na starijega brata i kao na superiornog učitelja. Ima netko, koji će uporno svjedočiti pred Bogom, da njemu sve duguje i da ga je on izbavio iz pakla i sveučilišta. Ima pred Bogom netko, koji, koliko to može, neprestano za njega moli pravdu i oprost.«

Razumije se, o kojemu sveučilištu govori Claudel. Ne zaista o kršćanskim učiteljima, koji na njemu djeluju i od kojih su većina njegovi prijatelji. Što se tiče Rimbauda, pjesnika puna hulenja i molitve, malo se tko ne bi složio s Claudelom. Ako je pak Rimbauda izabrao za jednoga od svojih učitelja, to je zato, što mu se on ukazao kao predteča u pjesmi i vjeri kršćanskoj.

Claudel je velik katolički pjesnik, koji nas dovodi k Bogu, jer mu je Bog polazna točka. Svojim lirizmom napose produžuje Crkvenjaka i Psalme. Tekst njegove »Kantate mira« (Cantate de lapaix) sastavljen je podpuno od navoda iz Svetoga Pisma. Zbor (manécanterie) malih pjevača s drvenim križem, — koji su se i u inozemstvu na osobit način pokazali, — pod ravnanjem abbéa Mailleta izveo ju je pred par godina u velikom amfiteatru Sorbone. I te je uzvišene rieči, koje su same rieči Boga, uglasbio Darius Milhaud.

»Zašto su narodi podigli buku? i zašto su puci varave začeli snove?

»Počuj Me, narode moj, i prikloni glavu, i srdce Mi svoje odkrij, jer Ja sam sazdao zoru i sunce!... za tebe kažem te stvari, koje miru vode!

»I da si pažljiv bio, ah, mir bi tvoj bio kao rieka i tvoja bi se pravda kao more bila razlila!...

»— Gospode, ima naroda dva u srdcu mojem. Ima puka dva u mojoj duši, zavađeni jedan s drugim!

»— Ali Ja, niesam li Onaj, koji od dvoga čini jedno...

»Jedni su se okrenuli nadesno i još su gladni, drugi su zagrizli nalievo, i zasitili se niesu... I svatko je bližnjega svoga meso ždero...

»...Kraljevstvo Božje nije u jelu i piću, već u pravdi i miru, i u onoj radosti, koja od Duha Svetoga dolazi...«

Kako bismo ovdje zaboravili pismo, koje je Claudel u ožujku 1911. pisao iz Praga Sylvainu Pittu, — pismo, koje je možda njegovo remek-djelo u prozi. U njemu se bavi radnikom, koji je preobrazio izgled svieta. To je sv. Josip, u čije samo ime potiče na smieh superiorne ljude... Vidjeti je doista tobožnje kršćane, kako imaju manje vjere od samih muslimana, koji barem vjeruju, da je Krist sin Djevice.« U svojem »Livre de saint Joseph«, klasičnom djelu, što se tiče ljepote svoga stila i svježine svojih slika, Francis Jammes kaže isto tako: »Ti, izrugani, čije samo ime je muka na ustnama mlakog kršćanina i hulenje na ustnama bezbožnika, primi smjerno poštovanje. Tvoja me poniznost uzbuđuje kao vjetar dubinu vode...« I Claudel to kaže na divan način: »...Sve se to zbilo bez rieči, u najza-bitnijem kraju rimskoga carstva, punog bahatosti i zločinstava, kao i naša civilizacija. Nije to ni Cezar ni Platon. Ima tu tri siromašna stvorenja, koja ljube jedno drugog i oni će preobraziti izgled svieta...«

Zatim, ima jedna knjiga Claudelova, koju čitavu zaokuplja religija. To je drugi svezak njegovih »Positions et propositions«. U njoj prevladava apologet i čovjek molitve u spoljašnjem ruhu predivnoga pisca, koji vazda očarava. Odnosi poezije s vjerom, pogledi nutarnjega života, dokazi o Božjoj obstojnosti i božanstvu Isusa-Krista, stvarnosti Utjelovljenja, tumačenje svetih tekstova, lik sv. Josipa, olakšanje trpnja... To je mali imovnik knjige.

Claudela pokreće snažan, prodiran i osebujan intelekt, pristupačan znanostima i zadojen u isti mah starodrevnim i modernim, europskim i azijatskim kulturama i koji dublje ponire u crkvene otce, u velike naučitelje i prije svega

u svetog Tomu, ali nada sve u Sveto Pismo. Trostruka pak kombinacija dubine misli uz nadnaravni polet i maštu daje tim stranicama njihovo krajnje bogatstvo i njihovu žustru tečnost. Nijedan razuman čovjek ne će moći ne priznati, da katolička vjera, gledana kroz Claudela — a Claudel je samo točniji i adekvatniji prozor nego li mnogi ostali — predstavlja snagu, razbor i poeziju: odnosno divan izgled istine.

Središnja osnova pisca Pjesničkog umieća, u toj zbirci kao i u svekolikom njegovu djelu, njegova bitna orientacija i njegov glavni domašaj jest katolički humanizam. »Bog govori i čitav svemir odgovara«. Taj humanizam treba uvažavati u svemu. U religiji: »Katolička se vjera ima dokazati katoličkim dokazivanjem, t. j. totalnim, i tom samom totalnošću. Ona je istinita, jer je katolička, to jest podpuna, jer je ona ključ i kruna svega. Ona triumfira samo suprotstavljajući svakog časa svakoj djelomičnoj kritici svoju nedjeljivu cjelokupnost.« U estetici: »Treba li se ponadati, da će se nesporazum između umjetnosti i vjere napokon završiti u tiesnom zagrljaju opet nađenog katoličkog jedinstva? Da će umjetnost utrđena oponašajući prividnosti učiniti najzad korak prema vječnom svietu uzro-ka i tipova u krilu jedne harmonije iznova zamiećene? I da će crkva, u osobi svojih predstavnika, sve manje biti nepovjerljiva prema njenim silama mašte i tankoćutnosti, koje čine nerazdvojivi dio ovog čovječanstva katolički odkupljenog krvlju Kristovom ne u jednoj samo njegovoj moći, već u svima zajedno u isti mah?...« — U sociologiji: »Očito je netočno kazati, da u kršćanstvu postoji protudružtvovni princip. Trebalo bi radije reći, da ono sadržava arhitektonski princip tako jak i tako obsežan, da ga nijedno sadašnje družtvo nije kadro podpuno obuhvatiti i dati mu utočišta, pružiti našoj duši onu stalnu nastanbu, koja joj je potrebita.«

Napokon, što se tiče mjesta, koje Paul Claudel zauzima u naše doba, mjerodavni kritici uzpoređuju s onim najvećih, naročito Vergilija i Dantea. (J. Madaule: Le Génie de Paul Claudel). Između Dantea i Claudela zamjećuju se zaista napadne sličnosti u životu i djelu. One ne počivaju jedino na progonstvu ili na Beatrici; nego kao što se Dante pojavio na kraju srednjega vieka, na pragu novoga doba, isto se tako Claudel ukazuje na kraju novoga vieka, u času kad je djelo Kolumba i Magellana gotovo završeno, kad se jedan sviet razpada i kada su ljudi zvani, da čovječanstvu dadu nov poredak. Okolnosti su slične i iz njih se rađaju dva pjesnika iste vjere, koji su došli, da stvore Sumu, kao negda Vergilije na svršetku staroga vieka, koji se sam podudara s Homerom, »tim patriarhom zapadnjačkih pjesnika«, koji se izdigao u zoru toga starog vieka, u trenutku, kad se srozavala ahajska uljudba, baštinica kretske kulture. Homer, Vergilije, Dante, Claudel, doista neprekidni kraljevski niz, simetričan s drugim neprekidnim nizom, onim, koji nastaje s prvim biblijskim pjesnicima ,i oba se sjedinjuju u geniju Claudelovu.

Te uzporedbe ne postavlja Madaule olako i površno u nekom zanosu; one su izvedene kao zaključak njegova proučavanja, strpljivo i savršeno građene.

Dapače za Madaula je Claudel poput modernog proroka, i kada nam on govori, »to je sam Bog, koji se obraća na nas na usta jednog od naše braće.« Znamo, da je čar njegova muza. Stvorio ga je Bog, da vodi ljude od prolaznoga ka konačnome, od vremena k vječnosti: simfonija smrti »Zlatne glave« odjeknula je u brujanju velikih orgulja»Cipelice od satena« i utišala se u »Četvrtome danu« (Quatrième journée). Ta drama se završila, i mir je opet nađen, vječnost dosegnuta.

Na kraju, živeći u ovom »vieku od željeza«, u ovom surovom stoljeću strojeva i novčanica, kad sve stenje pod triumfom »praktičnog duha« i materialnih potreba, čovjek se tješi, da je uza sve to poezija spasena i s njom dostojanstvo čovječjeg imena, u njenim predstavnicima, od kojih je Claudel ravan najvećima svih vjekova, — pjesnik, koji služi na diku svekolikom svietu, i o kojemu je Georges Duhamel mogao već odavna kazati, da je čovjek ponosan, što udiše isti zrak kao i on, — pjesnik, koji nije prestao rasti kao ono drvo, što ga jedan njegov junak, Simon Agnel, pozdravlja u njegovoj prvoj drami, — katolički bard, na kojega se obraćajući poemom Dom Archard, benediktinski redovnik iz Opatije Saint-André u Belgiji, kaže:

Brate moj, blagoslovljen budi!
I jer me je Gospod svećenikom postavio,...
— Njegovo ću milosrđe dovieka pjevati. —
Za tebe ću misu čitat, Claudele,
Kao hvalu
Otcu, Sinu i Svetomu Duhu...

DR JAKOV KOSTOVIĆ

FEUILLETON

KAZALIŠTE

Drama

Hilde Kovalove i Julesa Tristana »Nevidljivi okovi«

Unatoč dvoje tajinstvenih autora — Hilde Kovalove i Julesa Tristana — tih je »pet slika iz života jednog popravilišta« s naslovom »Nevidljivi okovi« došlo kao premiera izravno u Malo kazalište. Bilo je odmah sumnjivo zašto se je takva drama, koja se odigrava na tako zlosretnom mjestu, uputila u ovu gotovo vazda veselu kuću. I doista, ono, što smo vidjeli od tih »nevidljivih« okova i nije bilo tako crno, kako smo to sebi zamišljali.

Neka grofica Froidville mogla je biti zadovoljna s tim svojim popravilištem za zalutale djevojke, što ga je sigurno u najplemenitijoj namjeri zasnovala. Slike i zbivanja, kako su se i pred našim očima izredala, bile su tek svietlo naličje grke stvari, iza kojeg je ostala srećom nevidljiva čitava istina. Po tom popravilištu neobuzdano je haračila pusta duša jedne vojničkim zaptom nastrojene ravnateljice, gospođe Bertrand, a kad ju je imala zamieniti metodom blagosti i razkošne duševnosti druga — Eva Mornier —, desila se, što je zapravo bilo autorima i glavno, ljubavna neprilika i ta idealna Eva Mornier, malne zaručnica zavodskoga liečnika dra Laurenta, morala je hoćeš ne ćeš vidjeti, što je cio sviet vidio na zavodskom dvorištu, jedan cjelov kao siguran dokaz, da se je taj liečnik u odsudni čas zaljubio u kažnjenicu Nelly. Idealnoj konsekvenciji gospođice Eve nije sad preostalo drugo, nego da se kao svietli primjer liepe duše odrekne svoje sreće kao žrtve za konačni popravak svoje štićenice Nelly.

Te događaje oživljuje na pozornici čitavo jato mladih djevojaka, pa je njihova mladost, pokretnost i kažnjivo slobodno gledanje na život sigurno najblagotvornija dobit ove drame, koja u spretnoj izmjeni slika s egzotičnom pozadinom ženskog popravilišta i nema druge namjene, nego da se takmiči u sentimentalnosti kao živa scena sa slikopisom s njegovim niemim mehanizmom. Sve ono, što su autori načinjali preko toga kao među inim onaj pedagožki problem dviju oprečnih metoda popravljanja, nije bilo suviše ozbiljno mišljeno.

Bez obzira na djelo, oko kojega se je uspješno trudio svojom režijom g. Vojmil Rabadan, predstava nije bila bez naročitih zanimljivosti. Gđa Petri kao ravnateljica Lepic u svojoj školničkoj ukrućenosti scenska je figura oštrih obrisa. Manje je uvjerljiv lik Eve gđice Borske. Kažnjenica Nelly zahvalno je lice puno glumačkih pobuda i gđica Dević uspjela je u njemu na svoj način. Od liečnika Laurenta učinio je g. Veljko Maričić sve što se je moglo, a gđa Dimitrijević od svoje grofice — još i više. Od dvanaestero mladih kažnjenica ukusno su se izticale neke pojedince, a skupnom igrom sve zajedno kao riedko uspjeli ensemble.

Tita Strozzi-a »Tomislav«

Mogli bismo se pitati: zašto vazda samo slike? jer je i ovaj Strozzijev »Tomislav« i opet »dramska kronika u pet slika«. Zašto ne drama, koja bi stvaraocu u njegovu naletu u daleku i malo poznatu prošlost, pogotovu, dopuštala najveću slobodu stvaranja? Ovako se u dramskim slikama zaustavlja njegova težnja do podpune umjetnosti tek na pola puta, za razumievanje svojih slika on se nuždno veže uz ono najpoznatije iz starih kronika, a silom prilika mora da spasava dramske elemente samo oskudnim novim umjetničkim sadržajima od premoćno vizuelnih dojmova. Nema sumnje, da se iza svega toga kriju tragovi neke slikopisne zaraze i publike i pisaca i teatra.

No Strozzijev »Tomislav« postao je i iz još određenijih poticaja. On je trebao da bude svečana predstava na dan odkrića Tomislavova spomenika. Prema toj namjeni njegove su slike prikazi veličajnih ideja, kako ih je pokretala jedna snažna ličnost kroz muke i tegobe našeg narodnog života i kako ih je onda ostvarilo Tomislavovo krunisanje za kralja moćne i snažne države.

Prva je od tih slika neki ogled zbivanja oko Hrvatske, odigrava se na carskom dvoru u Bizantu, u carskom obiteljskom krugu. Kritični čas blize carove smrti daje autoru sretnu dramsku pobudu za vrlo uspjele karakteristike lica: cara Leona VI. Mudroga, njegove mlade žene Zoe, sina Porfirogeneta, brata Aleksandra, admirala Lekapina i drugih, dok se ovdje Tomislav ističe samo neustrašivošću i ponosom kao izuzetak u tom pokvarenom družtvu. Na viest o smrti svoga otca, kneza Mutimira, Tomislav napušta dvor.

Druga slika u kneževskom dvoru u Sisku, sabor župana Posavske Hrvatske, ulazi posve u hrvatske prilike. Mađari pustoše zemlju i pljačkaju seljake. U pravi čas dolazi Tomislav. Njegova misao ujedinjenja svega hrvatskoga naroda, baština Ljudevita Posavskoga, težko se probija do srdca uzkogrudnih i zavidnošću zaslieplјenih župana. Oni vide u Tomislavu samo takmaca u borbi za prvenstvo. Tek silna bol Mehtilde Braslavove majke, i duboka vjera Tomislavova u veliku svoju misao vraćaju ih razboru i udružuju ih sretno kao prve borce za njezino ostvarenje.

Ova je druga slika daleko najbolji uspjeh Strozzijev. Bez obzira na živi dramski prikaz stvarne situacije sva je ta akcija u svom porastu vazda u skladu sa zamašajem konačne pobjede jedne velike i sudbonosne ideje. Svi se tu događaji vazda vituozno stiču u puni scenski efe-

kat, prirodno i neusiljeno, kao sami od sebe. Ta je druga slika najznačajnija za obseg i snagu Strozzijevog dramatskog talenta.

U ostalim se trima slikama Strozzijev dramski elan gubi s one svoje kulminacije: one su više ilustracije poviestnih zbivanja nego sudbina junaka. Tu se osvećuje autoru živa scena opadanjem zainteresiranih gledalaca, kad se je iznevjerio onomu, što ona bezuvjetno traži: unutarnjim silama pokrenutu i u sebi zaokruženu dramu. Što je odsele možda još i vazda neki uspjeh, uspjeh je samo u vanjskim sredstvima.

Treća slika, sukob Tomislavov s moćnim bugarskim carem Simeunom i njegovim imperialističkom idejom skreće pažnju s Tomislavove osobe na tegobe nove njegove države. Zamašaj takvog jednog slučaja od bezbrojnih, koliko ih je udes dosudio Hrvatskoj, daje slici dramsku snagu, ali je skreće ipak od glavnog junaka u druge interesne sfere.

Tako se i četvrta slika, znameniti splitski sabor, utiče opet novom, iako zamašnom idejnom krugu. Ovdje postalo je još nezgodno i to, da je glomazna ličnost Grgura Ninskoga pogotovo zasjenila lik Tomislavov, čiji stav prema zahtjevu Rima, iako razborit, nije trenutačno nikako odolievao zanosima i uspjehu Grgurove rječitosti kao izraza neosporivo dubokog rodoljublja.

Pet slika prilazi opet bliže ličnoj sudbini Tomislavovoj. Događaji koji su suviše slični onim iz druge slike, ovdje se ponavljaju, ali kao da im se ne odupire isti čovjek. Nije to samo nedostatak bolešću ili — kako kaže Strozzi — samopriegorom slomljene energije, kojom sad nastupa Tomislav protiv nesložnih župana, što ugrožavaju njegovo životno djelo, moćnu Hrvatsku državu, to je slom u sebe, sumnja u svoju misao i konačno razočaranje.

Sjajna i ozbiljno proučena oprema — g. Krste Hegedušića — u skladu s poletnom interpretacijom historičkih ličnosti dala je čitavom prikazu pjesnički zanos, i snažan dojam onako, kako ga je Strozzi zamišljao, nije izostao. Od mnogobrojnih uloga malo je kojoj namienjena teža zadaća, ali svaka ipak za sebe traži brižljivu obradu, zaobljenost i prilagodljivost našim poviestnim predajama. I tu su se izticala gdja Hafner kao Mehtilda, g. Grković kao Grgur Ninski, g. Nučić kao Dragomuž, g. Josip Maričić kao car Simeun, g. Tanhofer kao Zdeslav, g. Biluš kao papin poslanik, g. Martinčević kao biskup, gdja Sirekova kao carica Zoe, gdjica Deželić kao Porfirogenet, g. Alliger kao car Leon, uobće sav je ensemble bio najbolje spremljen.

S Tomislavom proslavio je g. Strozzi dvadesetpetgodišnjicu svoga glumačkoga rada. Bez sumnje, njegovoj rutini nisu izmakli uspjesi ni u ovoj ulozi, ipak se je vazda osjećalo, da ta uloga ne izpunja do kraja naročite osobitosti njegove glume. Njemu najbolje uspievaju lica individualno obojena šarmom njegovog ličnog gledanja na sviet, bolje reći — poigravanjem sa svietom. On se nosi osjećajem suviše bogate individualnosti a da bi dopustio, da bi joj se mogao do kraja oteti i njegov scenski lik. Salonski lav ili blještavošću ili ironičkom nestašnošću svoga duha, ili nadmoćnošću svoga umieća ljubavnoga — najsavršenija je afirmacija njegove apartne umjetnosti. Najbolje želje o Strozzijevu jubileju okupit će sve prijatelje naše scenske umjetnosti, to više što g. Strozi kao redatelj, dramatičar i izkusni kazališni stručnjak uspješno i vazda neutrudivo služi našoj scenskoj umjetnosti.

B. Livadić

BLAGOJE BERSA

(In memoriam)

»Sad me hvata više puta očaj, kad promislim, što će biti sa mnom poslije smrti...«

»Da li će me barem moja metoda preživjeti...?

Koji put mislim, da će ipak nešto od mene ostati, barem ona velika moja ljubav za našu nacionalnu stvar...«

Iz dnevnika Blagoja Berse
(Spremnost, br. 90. str. 6.)

Blagoje Bersa je nakon minulog svjetskog rata, djelovao u Zagrebu kao skladatelj i profesor instrumentacije i kompozicije na visokoj školi Muzičke Akademije, pa je, mislimo, povodom desete godine njegove smrti, potrebno kritički utvrditi, što je ovim svojim radom istinski konstruktivno priložio razvoju hrvatske glasbene kulture.

Da se ovaj rad objektivno prosudi, valja iztaknuti, da obitelj Bersa, prema podatcima, koje je sigurno sam podao, potječe davninom iz Rusije, a naselila se u slovenačkom Primorju. Blagojev djed doselio se u Dalmaciju, gdje je bio predsjednikom suda u Kotoru i Zadru. I otac mu je bio pravnik, pa je službovao u Dubrovniku i Zadru. Majka, rođena Dalmatinka, jest iz obitelji, koja vuče lozu iz znamenite fiorentinske porodice Medici. — Blagoje je polazio osnovnu školu u Dubrovniku i Zadru. Gimnaziju je učio najprije u Beču, pa u Trstu i svršio u Zadru. Iza toga je došao u Zagreb, upisao se u školu Glasbenog Zavoda, gdje je učio glasovir u Zajca, teoriju u Stöckla, violončelo u Geigera. — Zajc ga je privatno učio u kompoziciji. Željan daljnje izobrazbe, otišao je u Beč i tri godine pohađao Konzervatorij. Učitelji su mu bili Fuchs za teoriju i kompoziciju, a Epstein za glasovir. Konservatorij je svršio 1899. U daljnjem radu djelovao je kratko vrieme kao dirigent Trebevića u Sarajevu, Zvonimira u Splitu, kazališta u Grazu i Osieku, a potom se nastanio u Beču, gdje je radio za nakladnika Doblingera. (B. Širola: »Pregled poviesti hrvatske muzike«).

Kad se Bersa, poradi sloma bivše monarhije god. 1919. trajno uselio u hrvatsko kulturno sre-

dište, naišao je ovdje na naziranja o glasbi, koja su, spram ideja, koje su dominirale dok je bio đakom Glasbenog Zavoda, stubokom promienila glasbene prilike. Uz nestanak za svoje doba zaslužnog organizatora Zajca, kroz razdoblje minulog svjetskog rata se u području glasbene tvorbe naglo u Zagrebu prekinula kulturno zaostala talijanska barokna »tradicija«, revolucionarnim zamahom, zamienio ju je glasbeno stvaralački suvremeni smjer narodan iz onog izraza, koji su vjekovi ustalili u našem seoskom melosu, kao tipično hrvatski.

Kako Bersa po svom podrietlu nije primio prve dojmove u našem selu, gdje bi bio mogao da osjeti izkonski glasbeni izričaj, nego je bio odgojen u dalmatinskim gradovima Dubrovniku i Zadru, potom u Trstu, Zagrebu i Beču, dakle u središtima, u kojima se je mogao uživjeti tek u obće europski malograđanski život, a u glasbenu je tvorbu ulazio na bečkom konzervatoriju pod vodstvom i nadzorom doduše solidnog, ali nadasve konservativnog eklektika Fuchsa, pri svom definitivnom useljenju u revolucionarni Zagreb, Bersa je van svake sumnje osjetio, da je u glasbenom pogledu kulturno u zaostatku, stranac u vlastitoj kući. U ovoj je spoznaji tragika, koja ga je sigurno mučila do posljednjeg daha i zabrinjavala ga za sudbinu njegovog stvaralačkog rada. Karakterističan je njegov uzvik očaja u intimnom dnevniku, sumnja da li će ga preživjeti njegova metoda, uz jedinu nadu da će od cjelokupnog njegova nastojanja »ostati barem ona — velika ljubav... za našu nacionalnu stvar«. Ova tragika je neosporno pojačana njegovom sklonošću uveličavanja svoga rada, kako izbija iz njegova popisa brojnih djela, kud su ušla i djela, koja nisu bila napisana, kao i popisa brojnih turneja po inostranstvu, što ih ondje sigurno nije proveo, tako da se njegova biografija mora podvrći konačnoj kritičnoj reviziji.

Da li se Bersa u svom pesimizmu spram svog stvaralačkog rada preračunao? Izkustvo nažalost upućuje, da mnoga naša novija nastojanja trajne rehabilitacije Bersina stvaralačkog rada nisu polučile žuđeni cilj. Nisu bolju sudbinu dočekala ni njegova reprezentativnija djela. »Simfonijske pjesme«, »Sunčana poljana« i opera »Oganj«. Okrutna ali neizbježiva je ovo sudbina svih stvaralaca, koji hoće više nego mogu, a uz to idejno nisu u skladu sa stvaralačko-narodnim ciljevima svoje sredine.

Ostavštinu Blagoja Berse ne valja tražiti ni u njegovoj metodi kompozicije, jer je on sam po svojoj prirodi bio daleko od kompozitorske tehnike klasika, jedine koja đačtvo može da krene k pravom cilju, ni u njegovoj glasbeno narodnoj ideologiji, jer je njemu samom naš narodni izraz bio tuđ.

Kao nastavniku instrumentacije, uspievalo mu je talentiranim i marljivim đacima podati onaj početni potrebni obrt, na kojem počica dalnja naročita umjetnost baratanja zvučnim bojama. On je naime kao nastavnik kroz neke svoje đake postavio čvrst temelj daljnjem razvoju naše instrumentacije, kao zasebnom vrlo važnom odvjetku naše glasbene tvorbe. S ovim je radom Bersa među nama još i sada živ, a održat će se i trajno kroz stvaralački rad njegovih đaka Papandopula, Cipre, Brkanovića i Magdalenića.

Evo, u ovomu je konstruktivni Bersin prinos razvoju naše glasbene kulture. Objelodaniti njegove upute u instrumentaciji, koje je, kako čujemo, u rukopisu podpuno razradio, značilo bi odužiti se njegovoj uspomeni a i ljubavi za našu nacionalnu stvar. *Antun Dobronić*

HRVATSKA UMJETNIČKA GLASBA

Nekako u isto vrieme kad je Matica Hrvatska izdala Andreisovu »Poviest glasbe«**) izašla je kao svezak 37—39 Male knjižnice Matice Hrvatske i knjiga »Hrvatska umjetnička glasba« našeg uglednoga glasbenog pisca, skladatelja prof. dra Božidara Širole. Tako je Matica Hrvatska u kratkom vremenskom razdoblju izdala dva potrebna djela iz glasbene poviesti, jedno iz obće, a drugo iz hrvatske.

Literatura o hrvatskoj glasbi, glasbenicima, ustanovama te glasbenom životu nešto je obilnija nego hrvatska literatura o stranoj glasbi i glasbenoj poviesti, a dvadeset je već godina prošlo i od izdanja Široline knjige »Pregled poviesti hrvatske muzike« (Edition Rirop, Zagreb 1922.), u kojoj je vriedni pisac dao izcrpan pregled razvoja hrvatske glasbe, skupivši tako u toj knjizi brojne podatke. Međutim u proteklo ovo vrieme, hrvatska je glasba znatno pokročila napried, skladatelji davali su svoje nove priloge razvoju i izgradnji hrvatske glasbene uljudbe, mnogi mladi skladatelji, koji su u vrieme izdanja spomenute knjige bili tek na početku svoga glasbenog djelovanja izgradili su svoju osobnost te danas zauzimaju već ugledne i vodeće glasbene položaje, a pojavili su se i mnogi novi skladatelji. I glasbeni se život (kazališni, koncertni, glasbene škole) dalje razvijao.

Sve to, kao i nedostatak suvremene knjige, koja bi poslužila i u našim srednjim školama, bilo je razlogom, da pisac izradi djelo, koje je zamišljeno kao nastavak pendant knjizi istoga pisca »Hrvatska narodna glasba«, a koja je izašla kao sv. 30. Male knjižnice Matice Hrvatske.

Dok je Širolina knjiga »Pregled poviesti hrvatske muzike« razdieljena u pet velikih odlomaka (Glasba u predilirsko doba, Pučka glasba, Glasba za ilirskog pokreta, glasba u poilirsko doba, Suvremena glasba), ova najnovija knjiga razdieljena je na 15 poglavlja. Vrlo je dobro i pregledno, što je prije svakog poglavlja doniet kratki prikaz sa-

*) Dr Božidar Širola: Hrvatska umjetnička glazba. Odabrana poglavlja iz poviesti hrvatske glasbe sa slikama i notnim primjerima. Zagreb 1942. Izdanje Matice Hrvatske (Mala knjižnica, Kolo VI., svezak 37—38—39. Str. 324+28.)

**) vidi: Hrvatska Revija, god. XVI. br. 5.

držaja dotičnog poglavlja, a na kraju pak svakog poglavlja navedeni su literatura i izdanja (što izvrstno dolazi svakome, tko se pojedinim poglavljem želi pobliže baviti), te notni primjeri (ima ih u svemu 21) i bilježke.

Prva tri poglavlja prikazuju glasbu u Dalmaciji od 16.—18. stoljeća, sredovječnu latinsku i hrvatsku himnologiju te hrvatsku narodnu glasbu (popievku i svirku).

Hrvatska glasba u 19 .stoljeću prikazana je u osam daljnjih poglavlja (IV.—XI.), te je razdieljena na glasbu u doba hrvatskog narodnog preporoda — do godine 1850., na glasbu u prelazno doba (1850.—70.) i na glasbu u Zajčevo doba (1870.—1910.). U posebnim poglavljima prikazani su Vatroslav Lisinski (V.), ilirski skladatelji (VI.), Ivan pl. Zajc (IX.), Franjo S. Kuhač (X.) te skladatelji u Zajčevo doba (XI.).

Napokon poglavlja XII—XIV. prikazuju suvremenu hrvatsku glasbu (od 1910. do danas), suvremene hrvatske skladatelje te suvremenu muzikologiju i glasbenu historiografiju u Hrvatskoj. Građu za XV. poglavlje »Reproduktivni umjetnici u Hrvatskoj«, koje prikazuje operne pjevače i pjevačice, orkestre u Hrvatskoj, komornoglasbene ustanove, instrumentalne soliste te gostovanja stranih umjetnika, sabrao je marni sabirač i pisac dr. Antun Goglia.

Da knjiga uzmogne poslužiti široj svrsi, to jest i stručnjacima i đacima (knjiga je odobrena za upotrebu u srednjim školama), a i širim slojevima, koji se zanimaju za hrvatsku glasbu i njen razvoj, to je pisac našao vrlo sretno rješenje na taj način, što je na kraju svakog poglavlja dodao bilježke (takovih bilježki ima u cieloj knjizi 85), koje objašnjuju pojedine glasbene pojmove, napomenute u dotičnome poglavlju. Time je knjigu učinio pristupačnom i koristnom i onima, kojima nedostaje neko podrobnije glasbeno predznanje.

Pri kraju knjige dodan je Pregled obće glasbene poviesti sastavljen iz spomenutih bilježaka — Srednji viek je razdieljen na sredovječno jednoglasje i višeglasje, a Novi viek na razdoblja vokalne polifonije (prvo klasično razdoblje), dramatske glasbe, glasbenog baroka (drugo klasično razdoblje), bečkih klasika (treće klasično razdoblje), glasbene romantike, glasbene novoromantike, suvremene glasbe te na odlomak o glasbenoj nauci i muzikologiji — i to tako, da se za svako razdoblje navode bilježke, koje se na nj odnose i njihov redoslied.

Na kraju knjige dodan je prilog u slikama, na 21 stranicu 40 slika, koje prikazuju bilo pojedine skladatelje i slavne pjevačice, bilo stranice pojedinih rukopisa (zbornika) i glasbenih izdanja, razporede i dr.

U uzporedbi s knjigom »Pregled poviesti hrvatske muzike« istoga pisca, pojedina poglavlja su u »Hrvatskoj umjetničkoj glasbi« donieta u više zbitom obliku, dok su pojedina poglavlja proširena podatcima o najnovijim glasbenim nastojanjima i uspjesima, a životopisni podatci nadopunjeni su, te sadrže i podatke o najmlađim skladateljima (do 1916. kao godine njihova rođenja). Za školske potrebe, nastavnici će đake uputiti na važnija poglavlja i odlomke, a ostali čitaoci će iz obilja podataka (po koja izbjegla pogrješka bit će sigurno u sliedećem izdanju izpravljena) sami naći, što ih u tome predmetu zanima.

Pisac je i ovom zgodom dao vriedno i izcrpno djelo, a osobit je uspjeh postigao baš time, što je na zgodan i prikladan način pružio gradivo tako, da ova knjiga može poslužiti u različite svrhe.

Dr. Hubert Petten.

HENRIK PONTOPPIDAN

(1857.—1943.)

Odprilike prije tri mjeseca, umro je poznati danski pisac Henrik Pontoppidan. Koncem prošloga stoljeća bilo je veliko zanimanje za nordijske zemlje, domovinu Ibsena, Björnsona, Lagerlöfove, Brandesa i Hamsuna, i toj činjenici i Pontoppidan zahvaljuje svoju slavu i priznanje. Svjetsko priznanje stekao je 1917. godine, kada je, zajedno sa svojim zemljakom Jellrupom, dobio Nobelovu nagradu. Neka od njegovih djela, kao na pr. mnogo čitani roman »Sretni Ivan« — prevedeni su na sve svjetske jezike. Iako nije bio popularan kao Ibsen, Pontoppidan je značajan kao predteča danske i europske moderne. Na sebe je svratio pažnju problemima danskoga naroda, iztaknuvši se kao izkusan promatrač i kritik. Pripadao je onima, koji su umjeli, da probleme, koje iznose, promatraju sa više strana. Inače je Pontoppidan u svojim djelima zauzimao naročiti etički stav, te je pripadao među najveće moraliste svoga vremena. U tome je vrlo srodan Ibsenu, te je, stvarajući sudove o svojim suvremenicima, strogo sudio, u prvome redu, sam sebi. Glavno njegovo djelo obsežan ciklus romana pruža nam plastičnu, zaokruženu sliku danskoga društva na prielazu stoljeća: »Ljubljena zemlja« (1891.—1895.) prikazuje nam Dansku osamdesetih godina; »Sretni Ivan« (1898.—1904.) vodi nas u devetdesete godine, a »Kraljevstvo mrtvih« (1912.—1916.) u iduće stoljeće. Taj niz romana ima veliku dokumentarnu vrlednost za poviest duhovnoga razvoja Danske, ali privlači i čitaoce drugih narodnosti, jer Pontoppidan znade svojim licima dati obće ljudske značajke.

On je realist, koji se ne zadovoljava gomilanjem činjenica, bezobzirno razodkrivajući stvarnost. Majstor je u nalaženju unutarnjih zakonitosti u djelu i njegovu umjetničkom oblikovanju. Njegova skeptička ironija onemogućuje mu umjetničku distancu tako, te ne stoji među svojim junacima, nego iznad njih. Pisao je jasnim jednostavnim stilom osigurao sebi ugledno mjesto u danskoj, kao i u modernoj europskoj književnosti.

J. V.

SMRT U DÜRERA I HOLBEINA

U interpretaciji lika smrti postoje između Dürera i Holbeina sličnosti i razlike. Sličnost se sastoji u koncepciji smrti, razlike su pak u glavnom formalno-izražajne naravi. U »Plesu smrti« pojavljuje se smrt u općoj pučkoj predočbi skeletne figure s mrtvačkom lubanjom, kako u raznim situacijama života vrši svoju razornu funkciju. Stravična strana smrti nije u samom njenom liku, koliko u akciji toga lika. Pred nama se odvijaju scene i situacije, kroz koje prolazi smrt kao glavni akter životne drame. Holbein promatra trieznom objektivnošću taj skeletni lik u svojoj pojavi i u svojoj djelatnosti, te nam snažnom realistikom ocrtava borbu, koja se razvija u sukobu života sa smrću. Smrt nastupa kao negativna sila i njena akcija je uništavanje. Borba čovjeka s tom silom je žestoka i ogorčena; često grandiozna i potresna, ali uzaludna. Upravo u toj uzaludnosti leži sva fatalnost pojave tog skeletnog lika i panički strah od njega. Strah, rođen iz snažnog životnog instinkta čovjeka, izpunja borbu očajem, a neizbježivost čovjekove katastrofove daje borbi tragični značaj.

Ta tragična strana sukoba dolazi u nekoliko grafičkih listova do snažnog izražaja. Nesmiljena je smrt, kad usred uzburkane pučine skače na brod i divlje kida jarbole i stvara luđačku paniku među mornarima, kad seljaku biesno tjera konje u propast, kad satanskom zluradošću maše klonuloj starici nad glavom kao da je želi jednim udarcem dotući i dokrajčiti njen tepavi hod, nesmiljena je kad vojvodkinju izvlači iz kreveta, kad je divljom snagom vuče za noge u svoj ledeni zagrljaj, nesmiljena kad jadnog pokućarca na sred puta napada i objema ga rukama silovito obara na zemlju. No najpotresnija je ona ondje, gdje odvodi nejako djetence, ne obaziruć se na bolni vapaj matere. Malo djetence se još u hodu obrće materi i pruža za njom ruku kao da od nje traži posljednju zaštitu, a ona zdvojno čupa kosu i u bolu kriči za svojim čedom.

Pored ove obće ljudske strane pojave smrti dan je u »Plesu smrti« toj skeletnoj figuri i izraziti flagelantski karakter. Smrt ne štedi nikoga. Ona je jednako uz papu kao i uz običnog monaha, uz cara kao uz biednog pohabanog kmeta, uz starca kao uz nejako djetence. Kad se ona tako pojavljuje, tada ona vrši namienjenu joj funkciju, ali kad hvata monaha za vrat, a ovaj u strahu grčevito drži svoje najdragocjenije — škrabicu s novcem, tada ima u tom satirična nota. Škrticu, što u težko zatvorenoj komorici strašljivo broji novac, ne dira smrt, ona grabi samo njegov novac i dovoljno je učinila, jer ga je tim uništila. Ona dolazi u ćelijicu opatice, te postaje svjedokom ne pobožnosti, nego ljubavne idile.

Satirična nota tih listova često je izoštrena do obtužbe nad družtvovnom nepravdom. Ova obtužba govori osobito iz lista »Vojvoda«, gdje smrt mentorski stoji iznad siromašne žene, koja uzalud moli pomoć u moćnog gospodina. Puna gnjeva i mržnje pruža skeletna figura svoje koštane ruke na krznenu odjeću vojvode, da ga opomene, ali da ujedno osveti njegovu nepravdu. Još jače je izražena ta obtužba u listu »Viećnik«. Uzalud dira pohabani kmet u leđa gavana, jer njegova molba i njegove rieči ne dopiru do srdca odličnika. Ali nije ta zatvorenost za biedu momentano tako važna, koliko prikaz biede i golemog jaza između dvie družtvovne klase. U toj biedi i neimaštini, u pohabanosti i golotinji, u onoj tuposti i dotučenosti, koju donosi bieda — u tom leži sva težina tog lista. Neki listovi iz ovog grafičkog ciklusa imaju u tom pogledu upravo dokumentarno značenje. Ono se sastoji u tom, da nam oni neoborivom objektivnošću pružaju uvid u družtvovno-gospodarstveno stanje tadanjeg života i čovjeka, da su likovna ostvarenja družtvovnog prereza moćnija i po svom zapažanju prodornija od mnogih poviestnih prikaza, jer daju kruta svjedočanstva o životu i čovjeku svojeg vremena. Mi vidimo, da se za šarolikim dekorom, iza razkošnih odaja odvija život pun tegoba i biede, pun briga i nevolje. Seljaci za plugovima hodaju bosonogi i odrpani poput skitnica, ljudi stanuju u podrtinama, po cestama prosjaci obilaze, gladni mužkarci vape za milostinjom, žene i djeca plaču i mole pomoć. Nagon za održavanjem života tjera na poniženja, na pokornost, ali rađa ujedno u dušama otrov i nije čudo, da se kmetovi dižu i traže olakšanje tereta, da vidovnjaci stvaraju religiozno-socijalne uzbune, da histerija vlada gomilom i da se robi, ubija i krv prolieva.

Još je jedna nota, koja karakterizira neke listove »Plesa smrti«, a to je onaj sarkastično-demonski ton, koji im u nekim momentima podaje znamen okrutnosti. Kako smrt zlurado i s podmuklim smiehom koraca, držeći opata za mantiju, kako diže šaku nad glavom propovjednika, kako sred gostbe pruža kralju svoju zdjelu, kako starca svirkom mami u grob, kako šapuće carici čarobne i otrovne rieči u lice — u svim tim scenama nosi smrt u sebi nešto ciničkl podrugljivo, nešto otrovno-zajedljivo. No do prave demonije je taj sarkazam potenciran, kad otimlje kraljicu iz njene pratnje, kad pelivanskom nacerenom grimasom skače, dižući visoko u zrak svoj pješčani sat, kad vojvodkinju izvlači iz kreveta, kad koraca izpred zagrljenog plemićkog para te bjesomučno udara u bubanj posmrtnu koračnicu, kad škrtici otimlje novac i napada plemića, kad se bori s vitezom, te mu kopljem probija oklopljeno tielo. Realistika tih prikaza prelazi kadgod u okrutnost. Narativni ton i objektivnost prikazivanja ublažuje ponešto tu okrutnost, ali ako uzmognemo razlučiti glavno od nuzgrednog i to glavno izlučiti, tad tek vidimo svu grozotu prikazane akcije.

(Svršit će se)

Andrija Barinić

NOVE KNJIGE

Franjo Horvat-Kiš, SABRANA DJELA. Dio I. i II. Suvremena biblioteka, izvanredno izdanje XII. knjiga. Nakl. zavod J. Čaklović k. d. Zagreb, 1943.

E. Radetić, ISKRE POD PEPELOM. Istarske priče i crtice za mladež. Knj. M. Miloradović, Zagreb, 1943.

Manfred Schneider, DON FRANCISCO DE GOYA. Suvremena biblioteka, izv. izdanje, XI. knj. Nakl. zavod J. Čaklović k. d. Zagreb, 1943.

Bernhard Kellermann, ON I ONA. (Yester i Li). Roman. Suv. biblioteka god. V. knj. 10. Izd, J. Čaklović, Zagreb, 1943.

ZAGREB. Mjesečnik Družtva Zagrebčana. Kod. XI. Sv. 10—12. 1943. Zagreb.

GLUMA. Hrv. mjesečnik za kazališni život. Ured. dr. D. Rubin. God. I. br. 4—5. (U prilogu: C. Goldoni, »Goropadni dobročinitelj« i Zagorka, »Grička vještica«). Zagreb, 1943.-44.

NAŠA DOMOVINA. Zbornika sv. 7. Hrvatska kultura i politička poviest Hrvata. Izdanje Glavnog Ustaškog stana. Zagreb, 1943.

Oto Šolc, ZVUCI I DODIRI, Zagreb, 1943.

Petar Grgec, RAZVOJ HRVATSKOG NARODNOG PJESNIČTVA. Književno povjestne razprave. Hrvatske školske knjižnice. Knj. I. sv. 1. Izd. Družtva hrv. srednjoškolskih profesora. Zagreb, 1944.

NOVA IZDANJA MATICE HRVATSKE

KNJIŽNICA ZA HRVATSKU MLADEŽ

A. Sv. 11. ANGEL KARALIJČEV: **PRIPOVIESTI.**

B. Sv. 12. JOHANNA SPYRI: **HAIDI.** Pripoviest za djecu i odrasle, koji vole djecu.

A. i B. Sv. 13. JAGODA TRUHELKA: **GOSPINE TREŠNJE.** Istina i priča. Druga knjiga zbirke „ZLATNI DANCI".

ZAGREB 1943

KNJIŽNICA SVJETSKIH PISACA

11

J. C. HRONSKY, JOSIP MAK

ROMAN O ČOVJEKU MILIJUNU

ZAGREB 1943

PRVA HRVATSKA ŠTEDIONICA

ZAGREB • ILICA BROJ 5

OSNOVANA GODINE 1846. U ZAGREBU

DIONIČKA GLAVNICA KUNA 95,000.000·—

BRZOJAVNI NASLOV: „PRAŠTEDIONA“

34 PODRUŽNICE

OBAVLJA SVE BANKOVNE I MJENJAČNE POSLOVE

IMADE VEZE U INOZEMSTVU

Pokućstvo Kruljac